

METİN ELOĞLU ŞİİRİNDE MODERNİST DÖNÜŞÜM

Yüksek Lisans Tezi

ASUDE ERDOĞAN

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara
Aralık 2016

METİN ELOĞLU ŞİİRİNDE MODERNİST DÖNÜŞÜM

İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi
Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü

ASUDE ERDOĞAN

Türk Edebiyatı Disiplininde Yüksek Lisans Derecesi
Kazanma Yükümlülüklerinin Parçasıdır

TÜRK EDEBİYATI BÖLÜMÜ
İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ankara

Aralık 2016

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı
Tez Danışmanı

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Zeynep Seviner
Tez Jüri Üyesi

Bu tezi okuduğumu, kapsam ve nitelik bakımından Türk Edebiyatında Yüksek Lisans derecesi için yeterli bulduğumu beyan ederim.

.....
Yrd. Doç. Dr. Neslihan Demirkol
Tez Jüri Üyesi

Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü'nün onayı

.....
Prof. Dr. Halime Demirkan
Enstitü Müdürü

Bütün hakları saklıdır.
Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.
©Asude Erdoğan

ÖZET

METİN ELOĞLU ŞİİRİNDE MODERNİST DÖNÜŞÜM

Erdoğan, Asude

Yüksek Lisans, Türk Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı

Aralık 2016

Şiirleri 1943-1984 yılları arasında yayımlanmış bir şair olan Metin Eloğlu, Türk şiirinin modernleşmesinde Garip ve İkinci Yeni'nin önemli kırılmalar yarattığı şiir ortamında özgün kalabilmiş bir şairdir. Eloğlu, ilk üç şiir kitabında toplumcu bir anlayışı sürdürmüş, gündelik konuşma dilini atasözleri, deyimler ve argo gibi tüm olanakları ve canlılığıyla kullanan, mizah ve ironiden yoğun şekilde yararlanan özgün bir şiir dili kurmuştur. İkinci Yeni akımının Türk şiirinde yarattığı kırılmaya koşut olarak Eloğlu şiiri de anlamın yüzey yapıdan derin yapıya indiği, alışılmamış sözcük, ifade ve benzetmelerle örülen kapalı bir şiire yönelir. Bu değişimin başlangıcı 1960'ların başına, şairin *Horozdan Korkan Oğlan* kitabına tarihlendirilebilir. Bu tezin amaçlarından biri, modern Türk şiirinin ana hatları ve şiirin geçirdiği temel değişimlerin ele alınması ve bu bağlamda Metin Eloğlu'nun modern şiirdeki yerinin saptanmasıdır. Metin Eloğlu şiirinin niteliklerini belirleme bağlamında şairin divan ve halk şiiri/anlatıları gelenekleriyle kurduğu ilişkiler incelenmekte ve şiir anlayışı bir poetika denemesi bağlamında ortaya konmaktadır. Tezin asıl amacı ise şairin bütün şiirlerinin yer aldığı *Bu Yalnızlık Benim*'i dil kullanımı, içerik ve üslup açılarından değerlendirerek, sözü edilen dönüşümü bütünlüklü bir şekilde ortaya koymaktır. Tezin vardığı sonuç, Eloğlu şiirindeki modernist nitelikli dönüşümün başat niteliğinin, Türkçe'nin söz dağarı ve ifade olanaklarının kurcalanması ve genişletilmesi yoluyla, şiir üzerinden dili yeniden kurma girişimi olduğu ve buna koşut olarak içeriğin toplumsaldan bireysel duyuya yöneldiğidir.

Anahtar sözcükler: modern şiir, Metin Eloğlu, modernist dönüşüm, dil

ABSTRACT

MODERNIST CHANGE IN THE POETRY OF METİN ELOĞLU

Erdoğan, Asude

M.A., Department of Turkish Literature

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Mehmet Kalpaklı

December 2016

Metin Eloğlu whose poems were published between the years of 1943-1984 is a poet who could remain unique in the modernization of Turkish poetry, in a poetry environment where the movements of Garip and İkinci Yeni generated important breakthroughs. Eloğlu kept an understanding of “art for society” in his first three poetry books and created a unique poetry language that utilized all opportunities of the language like colloquial language, proverbs, idioms and slang, and humour and irony in its all depth. In parallel with the break Second New made in Turkish poetry, poetry of Eloğlu underwent changes in which the meaning goes down from the surface structure to deep structure and to one that is created mostly through unusual words, expressions and assimilation. This change is likely to date back to the beginning of the 1960s, when the book *Horozdan Korkan Oğlan* was published. To determine the characteristics of Metin Eloğlu’s poetry, the relations the poet established with the divan and folk poetry/narratives were examined and his views on the nature and characteristics of poetry are gathered together. The main purpose of the thesis is to show the mentioned change through an evaluation of his poems in terms of content and rhetoric. This thesis concludes that the main feature of the modernist change in Eloğlu’s poetry is an attempt of re-producing the language via poetry through studying and expanding Turkish vocabulary and possibilities of expression; and in parallel with this, the content turns to individual from social.

Keywords: modern poetry, Metin Eloğlu, modernist change, language

TEŞEKKÜR

Tez konusunu netleştirme aşamasından başlayarak üniversitemizden ayrılmasına kadar geçen sürede gösterdiği yardımseverlik ve rehberlik için başta Hilmi Yavuz'a teşekkür ederim. Tez yazma sürecinde çeşitli zorlayıcı sebepler beni ara vermek zorunda bıraktı, içinde bulunduğum zor durumda bana “âyinesi iştir kişinin lafa bakılmaz” diyerek kapısını açan Mehmet Kalpaklı'ya çok teşekkür ederim. İbrahim Tüzer, beni tanımamasına rağmen tezim konusunda yardım ve rehberlik talep eden mailimi yanıtsız bırakmadı ve tezime katkıda bulundu, kendisine bu karşılıksız iyiliğinden ötürü minnettarım. Yine beni tanımamasına rağmen tezimin taslağını okuyarak değerli önerilerde bulunan Turgay Anar'a da yardımseverliğinden ötürü teşekkür ederim.

Anneme, ablama, başta Nihan Soyöz ve Hale Şaşmaz olmak üzere arkadaşlarıma beni motive ettikleri, bu süreçte daima destekçim oldukları için çok teşekkür ederim. Anneme ve eşimin ailesine bu süreçte dünyaya gelen oğlum Ayhan Kemal'le ilgilenerek çalışmamı mümkün kıldıkları için ayrıca teşekkür ederim.

Yüksek lisans eğitimimi sürdürebilmem için gereken maddi desteği sağladıkları için TÜBİTAK Bilim İnsanı Destekleme Daire Başkanlığına teşekkürü bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
BÖLÜM I. MODERN ŞİİR.....	5
A. Modernizm.....	5
B. Şiirde Modernizm ve Modern Şiirin Nitelikleri	7
1. Türk Şiirinde Modernleşme	12
BÖLÜM II: METİN ELOĞLU ŞİİRİ	25
A. Metin Eloğlu'nun Modern Türk Şiirindeki Yeri	26
B. Metin Eloğlu'nun Poetikası	41
C. Metin Eloğlu Şiirinin Geçmişe ve Geleneğe Bakışı	48
1. Divan Şiirine Bakış.....	48
2. Halk Şiirine Bakış ve Halk Kaynaklarından Yararlanma	59
D. Eloğlu Şiirinde Atıf, Anırtırma ve Metinlerarasılık	66
BÖLÜM III. METİN ELOĞLU ŞİİRİNDE MODERNİST DÖNÜŞÜM	70
A. Dilin Olanaklarının Kurcalanması ya da Eloğlu Türkçesi	70
B. Şiirlerin Modernist Dönüşüm Bağlamında İncelenmesi	80
1. Toplum(sal)a Yönelen Bakış	81
1.1. Sosyal Eleştiri	81
1.2. Hürriyet ve Barış	86

1.3. Yaşamdan Kesitler / Sıradan İnsan	88
2. Bireysel Duyuş	89
2.1. Doğa ve Doğaya Ait Unsurlar	91
2.2. “Olumsuz” Duygular ve Ölüm	96
2.3. Geçmişe Dönüş ve Anılar	100
3. Aşk-Sevi	101
4. İstanbul	105
5. İçerikte Modern Durumun Ele Alınması.....	108
SONUÇ	110
KAYNAKÇA	114
EKLER	119
ÖZGEÇMİŞ	121

GİRİŞ

Metin Eloğlu (1927-1985) çok yönlü bir sanatçıdır. Şairliğinin yanında ressam kimliğiyle de tanınmıştır. Bu nedenle Eloğlu hakkında yazılan değerlendirmelerde “ressam şair”, “şair ressam” gibi tanıtımlar çokça yer alır. Hatta kimilerince bu türden nitelemelerin, “şair eğer gerçekten büyük bir şairse başka bir şey olabilir mi?” düşüncesinden hareketle, Eloğlu'nun şair olarak değerini hafiflettiği ifade edilmiştir. Eloğlu'nun eser ürettiği bir başka alan da öyküdür. Nedense bu yönü üzerinde pek durulmadığı görülür. Eloğlu'nun çeşitli dergilerde yayımlanmış öyküleri Turgay Anar tarafından derlenmiş ve *İstanbul* adıyla yayımlanmıştır. Arkadaşı Oğuz Tansel'e yazdığı mektupların derlenmesinden oluşan *Canım Oğuzcuğum: Oğuz Tansel'e Mektuplar* kitabı, öyküleriyle birlikte, Eloğlu'nun özgün üslubu ve Türkçe'ye gösterdiği özeni ortaya koymasından dolayı önemli metinlerdir. Ancak Eloğlu'nun sanatsal verimlerinin şiirleriyle zirve yaptığını söylemek mümkündür çünkü onun asıl hünere olan özgün dil ve üslubu en açık şekilde şiirlerde hayat bulur.

Eloğlu hakkında yapılan çalışmaların nicelik olarak az olduğunu söylemek mümkündür. Eloğlu hakkında yapılmış olan ilk kitap ölçekli çalışma Asım Bezirci'nin *Metin Eloğlu* monografisidir. İlk olarak 1971 yılında yayımlanan bu çalışma Eloğlu'nun söz konusu tarihten önce yayımlanmış olan şiir kitaplarını inceler.

Yani Eloğlu şiirinin tamamını kapsamaz. Akademik alanda yapılmış çalışmalar ise çok daha azdır. Bunlardan biri, Özlem Fedai'nin doçentlik tezi olan ve Eloğlu şiiri hakkında yapılmış en kapsamlı çalışma olarak nitelenebilecek *Metin Eloğlu ve Şiiri* (2011) başlıklı kitabıdır. Kitap boyutundaki bir diğer çalışma ise Oktay Yivli'nin *Metin Eloğlu'nun Şiiri* (ilk basım 2011) başlıklı yapıtıdır. YÖK'ün tez veritabanında ise Metin Eloğlu hakkında “Metin Eloğlu'nun Şiirlerinde Mizah” başlıklı, 2013 yılında yapılmış bir yüksek lisans tezi bulunmaktadır. İlker Şaguj'un *Metin Eloğlu Sözlüğü* (2015) çalışması da Eloğlu şiirleri üzerine hazırlanmış bir sözlükçe çalışmasıdır. Eloğlu üzerine yapılan çalışmaların 2000'lerde arttığı görülür. Hatta yapılan çalışmalar ardarda yapılmış gibidir. Şaguj'un hazırladığı sözlüğün arka kapağında bu durum şöyle gerekçelendirilir: “[Eloğlu'na gösterilen ilginin artmasında] İsmet Özel'in *Metin Eloğlu modern Türk şiirinin zirvesidir* değerlendirmesi de etkili oldu. Sanki yıllarca anlaşılmayı bekleyen bir şiirin günü geldi ve birden değeri açığa çıktı”.

Bu çalışma, Metin Eloğlu şiiri üzerine yazılmış dergi yazıları ve yukarıda anılan kitaplardan Eloğlu şiirinin niteliklerini ortaya koyma bağlamında yararlanarak, Eloğlu şiirini metin merkezli bir metotla “modern şiir” perspektifinden ele almakla şimdiye kadar yapılmış olan çalışmalara bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Tezin ilk bölümünde modernite ve Türk modernleşmesi kısa bir bahisle ele alınacak, asıl olarak modern şiirin ayırıcı nitelikleri ve Türk şiirinin modernleşme çizgisi ana hatlarıyla ele alınacaktır. Türk şiirinde modernleşmenin başlangıcına yönelik olarak özellikle Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'e odaklanılacaktır. *Garip* önsözüyle Türk şiirinde kırılma yaratan Garip ve 1950'lerin ikinci yarısında Türk şiirinde modernist bir sıçrama yaratan İkinci Yeni akımı da Türk şiirine sağladıkları açılımlar bağlamında ele alınacaktır.

Tezin ikinci bölümünde Metin Eloğlu şiiri tarihsel olarak modern Türk şiiri çizgisi üzerine konumlandırılacak ve bu çizgide Eloğlu şiirinin Garip ve İkinci Yeni'den ayrılan özgün nitelikleri üzerine yoğunlaşılacaktır. Eloğlu şiiri hakkında en çok üzerinde durulan meselelerden birinin Eloğlu şiirinin sözkonusu iki şiir akımı bağlamında konumlandırılması olduğu görülür. Bu konuya ilişkin dile getirilmiş görüşlere yer verilerek, Eloğlu şiirinin özgünlüğü ve taşıdığı etkiler irdelenecektir.

Eloğlu'nun şiir anlayışına ilişkin görüşlerini bildiren müstakil bir metin yoktur. Ancak yaptığı söyleşilerde, soruşturmalara verdiği cevaplarda, Garip ve İkinci Yeni şiiri üzerine düşüncelerinde kendi şiir anlayışına ilişkin bilgiler bulmak mümkündür. Şairden yapılan alıntıların ışığında, Metin Eloğlu'nun poetikası açığa çıkarılmaya çalışılacaktır.

Ayrıca, Eloğlu şiirinin geçmiş şiir geleneğiyle kurduğu ilişki özellikle divan şiiri ve halk şiiri/anlatıları ekseninde incelenecek ve kurulan ilişkilerin niteliği şiirlerinden örneklerle somutlanmaya çalışılacaktır. Eloğlu şiirinin dünyasında önemli bir yer tutan atıflar, şiirin yararlandığı kaynaklara, yerli ve yabancı sanatçılarla kurulan bağlantılara ilişkin bilgi vermesi bakımından ele alınacak; şiirlerde görülen metinlerarasılık örneklerine değinilecektir.

Tezin üçüncü bölümünde ise 1950'lerin sonunda Eloğlu şiirinin, İkinci Yeni hareketine koşut bir şekilde, modernist bir dönüşüm geçirdiği savlanır. Bu modernist dönüşümün ilk planda göze çarpan niteliği şiirin dili ve üslubunda gerçekleşen esaslı değişimdir. Söyleyiş yalınlığının terk edilmesi, anlamın geriye itilmesi, bilinmeyen veya az bilinen sözcüklerle şiirin yüzey yapısının zorlanması gibi değişimler Eloğlu şiirinin ikinci dönemini niteler.

Özdemir İnce, “Metin Eloğlu ya da Bir Deryadil, Bir Deryaneval” başlıklı yazısında, Eloğlu şiirinde İkinci Yeni'ye koşut olarak beliren dilsel dönüşümün İkinci

Yeni'deki dilsel bunalımla benzeşmediğini öne sürer: “Metin Eloğlu'nda görülen dilsel sıçrama şiirin organik varlığıyla ilgili değil, daha doğrusu doğal bir değişim değil. Metin Eloğlu şiirin yüzey yapısına ve dolayısıyla dile şiddet ögesini uyguluyor” (22-23). İnce'nin “dile şiddet ögesini uyguluyor” diyerek ifade ettiği durum, Eloğlu'nun şiirlerinde örneklerle gösterilmeye çalışılacak, dilsel değişimin şiirdeki yaygın uygulama pratikleri incelenecektir.

Eloğlu şiirindeki modernist dönüşümün bir diğer ayağı da şiirlerin toplumsal temalardan bireysel temalara doğru kaymasıdır. Tema değerlerindeki farklılaşmanın daha net görülebilmesi için, Eloğlu şiiri iki kısma ayrılarak incelenecek ve “ikinci dönem”de bireyselliğe yönelişin modernitenin bireyler üzerindeki baskısının bir tür dışavurumu olup olmadığı sorgulanacaktır. Ayrıca şairin şiir uğraşının, başından sonuna, iki önemli unsuru olan “aşk” ve “İstanbul” müstakil olarak değerlendirilecek; şiirdeki değişim bu izleklerin ele alınışları bağlamında incelenecektir.

BÖLÜM I. MODERN ŞİİR

A. Modernizm

Etimolojik olarak Latince “tam şimdi” anlamına gelen *mode-modernus*'a dayanan modernizmin, temelde, 19. yy sonu, 20. yy başlarında öncelikle İngiltere ardından Kıta Avrupasında başladığı varsayılan Sanayi Devriminin sonuçlarına dayandığı söylenebilir. 19. yüzyıl insanlık tarihinde ve insanın kendini kainatta konumlayışında önemli kırılmaların ve değişimlerin yaşandığı bir zaman dilimidir. Sanayileşme hareketleri ile birlikte değişen üretim biçimleri ve süreçleri, bu süreçlerin ortaya çıkardığı yeni sınıflar, sınıflar arası farklılaşmalar insanın kendini ve hayatı algılamasında değişikliklere yol açmış; kültürde, eğitimde, siyasette, ekonomik ve askeri sistemlerde köklü değişiklikler meydana gelmiştir.

Avrupa’da başlayan ve sonraları bütün dünyayı etkisi altına alacak bu değişimler ve yenilik çabaları önceleri sadece, teknik, ekonomik, askeri alanlarda kendini göstermiş olsa da giderek insanın özüne yönelik bir sorgulamayı da beraberinde getirmiş, insanın yaşadığı hayatın sahiciliğini hissetme ihtiyacıyla ortaya çıkan daha yüksek bir bilinç durumuna, bir “farkındalık hali”ne ulaşmasına yol açmıştır. Bu farkındalık haline ulaşarak dünyada bulunuşunu sorgulamaya başlayan insanın hayatın anlamıyla ilgili bilgilenmeye başlamasına ve bireysel varlık alanına doğru hareket etmesine imkan tanıyan bir süreçtir.

Öte yandan, her ne kadar üzerinde yoğunlaşılması modern olarak tanımlanabilecek çağa rastlarsa da, insanın varlığına, varoluşuna ve kainatta işgal

ettiği yere ilişkin sorgusu, yani “varoluş sancısı” öteden beri devam eden bir “rahatsızlık”tır. Bu bağlamda 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan ve modern şiirin oluşumuna çok büyük katkı sağlayan Arthur Rimbaud'nun “je est un autre” (ben bir başkasıdır) diyerek aslında “bir ben vardır bende benden içeri” diyen 13 yy. şairi Yunus Emre ile aynı acının feryadını kopardığı öne sürülebilir.

Modernizmi 19. yüzyıl öncesinden başlatan görüşler de bulunmaktadır, örneğin modernlik üzerine çalışmaları olan sosyolog Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları* adlı yapıtında modernizmi “on yedinci yüzyılda Avrupa'da başlayan ve sonraları neredeyse bütün dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimleri” (9) olarak tanımlar. Modernizmin zamansal ve uzamsal olarak uzlaşmış bir çerçeveye oturtulamamasına dikkat çeken Raymond Williams ise, *The Politics of Modernism* (Modernizmin Politikası) kitabında modernizmi “başlıca sanat ve tarih kavramlarının ve 'izm'lerinin içinde en can sıkıcı şekilde belirsiz ve dönemselleştirilmesi zor” (9) olanı olarak nitelemektedir.

Sanat ve edebiyat bağlamında modernizm, geleneklerin artık içinde bulunulan “yeni” zamana, sosyal ve ekonomik hayata, endüstrileşen dünyaya ayak uyduramadığı, önceden taşıdıkları “görev”leri artık yerine getiremediği ve bir bakıma eskidiği düşüncelerini taşır. Arif AYTEKİN, “Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Düşünsel, Ekonomik ve Bürokratik Kodları” makalesinde modernizmi “[a]ydınlanma felsefesiyle [ve 19. yy bilimsel anlayışı olan pozitivizm ile] ortaya çıkan ve geleneksel bilgi anlayışından ontolojik ve epistemolojik düzeyde bir kopuşu yansıtan köklü bir değişim” olarak tanımlar (315).

Avrupa'da geliştirilen bilgilerin hayatın tüm yönlerine —askeri, politik, ekonomik, sosyal vb.— etki etmesi ve bilim/teknoloji tabanlı gelişmeler o zamanlar Osmanlı Devleti olan Türkiye'nin de yüzünü Batı'ya dönmesine yol açmış ve oradaki

gelişmeleri takip etmeyi bir bakıma zorunluluk olarak dayatmıştır. Modernleşmenin Türk toplumundaki başlangıcına yönelik olarak Şerif Mardin, *Türk Modernleşmesi* adlı geniş çaplı yapıtında “[d]aha XVIII. yüzyıl başlarında, Batı’nın askeri kurumlarının ve silah gücünün imparatorluğa nasıl getirilebileceği önemli bir devlet sorunu olmuştur” (12) saptamasında bulunur.

B. Şiirde Modernizm ve Modern Şiirin Nitelikleri

Bir sanat dalı olarak şiirin, ya da daha genel olarak edebiyatın değişen hayatın ve onun yarattığı veya dönüştürdüğü yeni insanla birlikte değişmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla dünya edebiyatında olduğu gibi, Türk edebiyatında da Türk şiiri, sosyal, ekonomik ve kültürel yaşamdaki değişime paralel olarak bir modernleşme süreci geçirmiştir.

Şiire ilişkin olarak “modernist” ve “modern” gibi nitelemeler, bu sözcüklerin sözlük karşılıklarından farklılaşmış bir bağlamı işaret etmektedir. Şiiri, modern edebiyat teorilerinin açtığı yeni yaklaşımları kullanarak okumaya yönelik makaleler içeren *Literary Theory and Poetry* (Edebiyat Kuramı ve Şiir) adlı kitapta konuyla ilgili iki farklı görüş ele alınmaktadır. Bunların ilki, Malcolm Bradbury ve James MacFarlane gibi eleştirmenlerin modernizmi “1890-1930 yılları arasında ortaya çıkan sosyal yapıdaki değişimler, Birinci Dünya Savaşı ve sanayileşme gibi dünyada yaşanmakta olan gerçekliklere karşı gelişen bir tepki” (95) olarak nitelendiren yaklaşımıdır. Edebî modernizm analizinde benimsenen diğer yaklaşım ise modernizmi “linguistik inovasyon”a odaklanarak inceler ve üretildiği sosyal bağlamı

göz ardı ederek modernizmi edebî bir tarz olarak ele alır.

Bu iki temel yönelimden hangisi benimsenirse benimsensin, modern şiir kavramının homojen olmadığı ve sınırlarının net olarak belirlenemeyeceği en somut gerçek olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda modern üretimlerin kendi içinde farklı yönelimlerinin ve tarzlarının olabileceği de akılda tutulmalıdır. Öte yandan modern şiire bir çerçeve çizmek, şiirdeki temel değişimlere işaret etmek ve bir tanıma ulaşmaya çalışmak da bir gereklilik olarak öne çıkmaktadır.

Modern şiir, esas itibariyle, bir şey anlatmanın veya hikaye etmenin ötesinde, kelimelerin terkip ve istifinden (bileşim ve dizim) özel ve özgül bir dil kurar. Dolayısıyla şairin işi sözcükleri birtakım imaları, müziği veya örtük anlamları taşıyacak ve kimi zaman bunların da ötesine geçecek şekilde dizmektir. Şairin malzemesi kelimeler olduğuna göre, şiirde günlük hayatta aşağı yukarı aynı anlama gelebilecek ve birbirinin yerine kullanılan iki kelimedenden birini değil de ötekini kullanması bile bir seçimdir ve bu fark öteki edebiyat dallarında olmasa da, şiirde esaslı bir önem arzeder; çünkü şiirde anlamın yanısıra sözcüklerin ses değerleri, çağrışımları, zihinde oluşturdukları imgeler gibi özellikler aktif olarak devrededir.

Bir araç olarak dilin günlük yaşamda iletişim kurmaya yarayan işlevsel fonksiyonunun şiirde ne şekilde değiştiği, veya değişip değişmediği konusunda farklı görüşler bulunmaktadır. Bir görüşe göre, şiir dilinin gündelik konuşma/düzyazı dilinden bir farkı olmadığı hatta olmaması gerekirken, diğer bir görüş ise şiirin her ne kadar aynı sözcükleri kullansa da, kullanım biçiminin gündelik konuşma dilinden farklı olduğunu veya farklı olması gerektiğini savunur. Bu ikilik, şiirsel söylem ve (gündelik) konuşma dili söylemi arasındaki fark olarak değerlendirilebilir.

Gündelik konuşma/düzyazı dilinde sözcüğün gösterileni nesne ya da kavramken, modern şiirde sözcüğün gösterileni imge ya da sözcüğün kendisidir ve

bu şekilde şiirde gerçek anlam geriye itilir. Böylece, kullanılan dil aynı olsa da, şiirin imge ve ses üzerinden işleyen yapısı şiirsel söylemi oluştururken; gündelik dilin haber ya da bilgi vermeye odaklanan iletişimsel yapısı konuşma dili söylemini oluşturur. Bu durum şiir diliyle konuşma dili arasında geçirgen olmayan bir duvar olduğunu düşünmeyi gerektirmez çünkü amacı farklılaşsa bile, modern şiir de gündelik dile ait sözcüklerin zaman içinde yüklenmiş oldukları çağrışım değerlerini kullanır.

Şiir dili ve standart dil arasındaki ayrımın somut kaynakları üzerinde çalışan Roman Jakobson, Jan Mukarovski gibi dilbilimcilerin geliştirdikleri teoriler, modern şiirin yapısal sistematığının anlaşılmasında öncü niteliktedir. Jakobson, dilin “şiirsel işlev”i (*poetic function*) ile “göndergesel işlev”i (*referential function*) arasında bir sınır çizer ve şiir dilini günlük iletişim dilinden bu fonksiyon ile ayırır. Temeli Ferdinand de Saussure’ün *Genel Dil Bilim Dersleri* yapıtına dayanan bu teoriye göre, sözcükler gündelik dilde birer iletişim aracıyken, şiirde bu niteliklerinin dışında özerk bir değer edinirler. Bu durum semiyotiğin kavramlarıyla ifade edilirse, iletişim dilinde *signified* (işaret edilen) öne çıkarken, şiir dilinde *signifier* (işaret eden), yani sözcüğün kendisi ön plandadır.

Dilin altı işlevi üzerinde durduğu “Closing Statement: Linguistics and Poetics” başlıklı yazısında Jakobson, dilin şiirsel işlevi devrede olduğunda sözcüğün ne adlandırılan nesnenin yerini alması biçiminde, ne de duygu patlaması olarak hissedilmeyeceğini; sadece sözcük olarak hissedileceğini belirtir. Bu bağlamda verdiği “*I like Ike*” sloganıyla şiirsel işlevi örnekler (354-55). Amerika Birleşik Devletleri’nin 1950 yılı başkanlık seçimlerinde Dwight Eisenhower’ın kampanya sloganlarından biri olan “*I like Ike*” cümlesi, okunuşundaki tekrarlanan seslerle (*ay layk ayk*) sözcüklerin ses değerlerini sloganın anlamının üzerine taşıyan bir yapıya

sahiptir. Dolayısıyla, sözcükler işaret ettikleri nesne ya da duygunun ötesinde sözcük olarak hissedilir. Sloganda “*like*” (hoşlanmak) fiili yerine, aslında bağlama daha uygun düşebilecek “*support*” (desteklemek) ya da daha güçlü bir anlam için “*love*” (sevmek) sözcüklerinin kullanılmaması anlamdan çok sesin öncelendiğini gösterir.

Modern şiirin kendinden önceki “geleneksel” şiirden temel ayrılma noktasının anlam, yani anlamın şiirdeki yeri ve önemi bağlamında meydana gelen kopuş olduğu söylenebilir. Dolayısıyla modern şiirin ayırıcı niteliklerinin başında “anlamın (alabildiğine) geriye itilmesi” gelir. Şiirde anlamı geriye itmek aynı zamanda şiiri özgürleştirmek ve bağlı olduğu kimi kayıtlardan kurtarmak demektir. Böylece şiirin öyküleme (*narration*, tahkiye) yoluyla anlam iletme niteliği geçersizleştirilir. Burada özgürleştirmekten kasıt, şiirin belli bir anlam üretmemesi olabileceği gibi, okurun algısına bağlı olarak farklı duygu ve düşünceler çağırıştırabilmesi ve şairin kendi şiirleri üzerindeki anlam tayin edici konumunu yitirmesidir.

Modern şiirin tanımlanmasına ilişkin önemli ifadelerden biri olarak kabul edilen, pek çok fikri olmasına rağmen hala şiir yazmakta zorlandığını ifade eden ressam Edgar Degas'ya hitaben Stéphane Mallarmé'nin söylediği “Şiir düşüncelerle değil, kelimelerle yazılır” cümlesi de şiirde anlam sorunsalına işaret eder. Mehmet Rifat, *Gösterge Avcıları* yapıtında bu cümlemin Türk şair ve eleştirmenlerince sıklıkla alıntılandığını ve kullandığını örneklerle göstererek şöyle der:

Çok sevmişiz bu sözü. Çağdaş şiir üstüne süren tartışmalarımızın bir bölümünü bu söz üstüne dayandırmışız. Kimi kez sözü aktaranı (Paul Valéry), sözün asıl sahibiyle (Stéphane Mallarmé) karıştırmışız, kimi kez “düşünce”yi ya da “fikir”i “duygu”ya dönüştürmüşüz. Hani neredeyse anonim bir kimlik kazanan bu söz, çağdaş Türk şiiri

tarisinin ana başlıklarından biri olup çıkmış. (49)

Bu cümlelerin sıkça alıntılanmış olması, modern şiirin ayırt edici özelliğini kısa ve öz şekilde ifade ediyor olmasında aranmalıdır. Burada bir başka önemli nokta da şiirin aracı olarak görülen kelimelerin araçsallıktan çıkarak şiirin ta kendisi olduğuna yönelik yeni bir bakışı ifade ediyor olmasıdır. Dolayısıyla şiiri şiir yapan şey, içerikten uzaklaşarak sözcüklerin özgöndergesel değerleri ve dizimi gibi niteliklere kaymıştır.

İsmet Özel, *Şiir Okuma Kılavuzu*'nda sözcüklerin şiirdeki niteliğine ve anlamın şiirdeki yerine ilişkin şu görüşleri dile getirir:

Kelimelerin, çağrıştırdığı tatlardan öte, işaret ettikleri anlamlardan öte, insan hayatında bir yeri vardır. Sözcükler, yalnızca mevcut oldukları için insanın içinde bir güven duygusu üretmişlerdir. Konuşma dilinde ve edebiyatta kelimeler yaptıkları çağrışım ve ilettikleri haberlerle büyük bir yer tutarlar; şiirde ise hem çağrışım hem de haber iletme görevi yüklendikleri halde bir de sırf kelime oldukları için önem kazanırlar [...] Hayvan için çılgılık, mırıltı, haykırış, homurtu, inleme neyse insan için de şiir odur. İçinde bir parça “message” bulunur ama asıl işleyişini sesi çıkaranın ne cins bir mahluk olduğunu hemcinsine ve mümkünse yabancı türlere göstermekliğiyle yerine getirir. (34)

Şiirde anlamın geriye itilmesi, beraberinde birtakım biçimsel değişimler de getirir. Cemal Süreya'nın ifadesiyle “çağdaş şiirin kelimeye dayanması”¹, şiirde cümleye dayalı bütünlüklü dizelerin yerini kopuk kelime ve kelime gruplarına bırakmasına yol açar. Ayrıca vezin ve kafiye gibi geleneksel ahenk unsurlarından uzaklaşılması, şiiri serbestleştirir.

1 Cemal Süreya'nın “Folklor Şiire Düşman” başlıklı poetik yazısı “Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı” (23) cümlesiyle başlar.

Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi*'nde yer alan “Şiirsel Bir Yazı Var Mıdır?” başlıklı yazısında, modern şiiri klâsik şiirle karşılaştırarak ele alır ve modern şiirin ayırt edici nitelikleri üzerinde durur. Klâsik şiir, “düzyazının süslü bir biçimi, bir sanat, yani bir teknik ürün” iken, modern şiirde bu yapıdan hiçbir şey kalmamış ve şiir artık “süslerle bezenmiş ya da özgürlükleri budanmış bir düzyazı” (46) olmaktan çıkmıştır. Başka bir biçime dönüştürülemeyen kendine özgü bir nitelik, bir öz halini almıştır. Düşünceyle dilin bağıntıları tersine dönmüş ve dil “ifade eden”, “dile getiren” düşünce olmaktan çıkmıştır. Barthes da modern şiirde sözcüğün öne çıktığına vurgu yapar ve ondaki bu özelliği şöyle ifade eder: “[sözcükler] bir gerçeğin birdenbire ortaya çıkması gibi besler ve doyurur [...]; sonsuz bir özgürlükle parlar, belirsiz ve olanaklı binlerce bağıntıya doğru yayılmaya hazırlanır” (50).

1. Türk Şiirinde Modernleşme

Modern Türk şiiri alanında yapılan çalışmalar incelendiğinde, Türk şiir tarihinde modern şiirin ne zaman, hangi şairler eliyle yazılmaya başlandığı ve nasıl bir seyir izlediği konusunda farklı görüşler olduğu görülür.

Bir başlangıç noktası tayin etmeye yönelik olarak, Türk şiirinde modernizmin serüvenini *Divan*'ı ve *Hüsn ü Aşk*'ıyla geleneksel divan şiirine “bir başka lügat tekellüm etme” imkanı getiren ve divan şiirinin son büyük ustası olarak görülen Şeyh Gâlib'den başlatan görüşler bulunmaktadır. Örneğin Talât Sait Halman, *Şeyh Galib Kitabı*'nda yer alan yazısında şu değerlendirmede bulunur: “Bir de hep diyoruz ki, divan edebiyatının son büyük şairidir Şeyh Galib, ama onu söylerken unuttuğumuz bir nokta var. Belki de modern Türk şiirinin ilk büyük şairidir. Bence Türk

modernizmi, Osmanlı modernizmi, edebiyatta Şeyh Galib'le başlar" (191-192).

Günler adlı deneme kitabında Cemal Süreya'nın da aynı fikirde olduğu görülür:

Şeyh Galip bir Divan şairi midir? Değil. Divan'a bağlıdır, onun içinde yetişmiştir. Ama divan şiiri Şeyh Galip'le en azından bir ters akıntı kazanır. Mazmunlar yiter onun şiirinde, bir bakıma, kişiselleşerek basmakalıp çerçevelerden kurtulur; orda burda bugünkü anlamda imgeler başgösterir [...] Behçet Necatigil “son büyük Divan şairi diyor onun için. İlk modern şairimiz neden olmasın? (7)

“Gencînde resm-i nev gözettim / Ben açtım o genci ben tükettim”, “Tarz-ı selefe tekaddüm ettim / Bir başka lûgat tekellüm ettim” beyitlerinin şiiri hakkında poetik değerlendirmeler olarak okunabileceği Şeyh Gâlib hakkında Orhan Okay da “Galib Dede'nin Dramı” başlıklı yazısında şu değerlendirmede bulunur:

Şeyh Galib, tam bir divan şairidir şüphesiz. Onda eskiden gelen ve tekrarlanan pek çok mazmun ve şekil vardır. Fakat o, olağanüstü yeniliklerin de peşindedir. Batı sanatını bilmeyen veya tanımayan bu sanatkâr bir süre sonra, kendi yaşadığı çağda, içinde bulunduğu toplumun tedrici yenileşmelerine dahi şahit olacaktır. Bunlara paralel olarak Osmanlı şiirinin geleceğinin rüyasını görmek istiyordu. Bunun için, şiirde yaptığı hamlenin farkında ve şuurunda bir sanatkârdır. Mesela fahriye, divan şiirinde bir gelenektir sadece, ama Galib'de, bir erken poetika karakterinde görünür. (82)

Burada dikkat edilmesi gereken, Şeyh Gâlib'in şiirinde kendinden önceki divan şairlerinden farklılık gösteren birtakım yenilik ve buluşlar bulunmasının bir erken modernlik göstergesi olarak yorumlanıp yorumlanamayacağıdır.

Tanzimat dönemindeki Batılılaşma hareketleriyle birlikte edebiyat ortamı da

bir değişim ve yenileşme sürecine girer. Bu dönemde roman gibi Batılı türlerin Osmanlı yazarlar tarafından üretilmeye başlanması gibi yeniliklerin yanısıra, yüzyıllardır üretilmekte olan divan şiirinden de bir uzaklaşma yaşandığı görülür. Tanzimat döneminde şiirde görülen değişimlerin öncelikle şiirin konusunda gerçekleştiği söylenebilir. I. Tanzimatçılar olarak adlandırılan Namık Kemal, Şinasi, Ziya Paşa gibi sanatçılar şiirin konusunu divan şiirinin aşk odaklı şiirinden eşitlik, özgürlük, adalet, hukuk gibi toplumsal meselelere taşımışlardır. Ramazan Korkmaz, “Yenileşmenin Tarihi, Sosyo-Kültürel ve Estetik Temelleri” yazısında Tanzimat modernleşmesinin hem edebî hem düşünsel anlamda ilk gerçek temsilcisi olarak Şinasi'yi işaret eder: “Osmanlı aydınları arasında Şinasi, akılcı bir kavrayışı; dünya ve Tanrı ilişkilerine kadar taşımak isteyen modernist bir öncüdür” (33). Bu sav, modernleşmenin aklileştirme ve dünyevîleştirme nitelikleri bağlamında, Şinasi'nin Tanrı'nın bile akılla kavranması gerektiğine işaret eden “Vahdet-i zatına aklımca şehadet lazım / Can u gönlümle münacat ü ibadet lazım” (aktaran Korkmaz 35) dizelerinde en açık ifadesini bulur.

Recaizâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hâmit, Samipaşazâde Sezai gibi sonraki kuşak şairleri, şiirin konusu bireysele yönelen bir şekilde değiştirmiş olsalar da, bu şairlerin şiirlerinin yukarıda ayırt edici nitelikleri saptanan modern şiir çerçevesinde ele alınması güçtür. Abdülhak Hâmit'in, şiirlerinde alışılmamış ve kapalı sayılabilecek imgeler kurmuş olması, şiirlerini ayrı bir dikkatle incelenmeyi gerektirse de şiirde öykülemenin başat ifade biçimi olması, onun modern şiirle ilişkilendirilmesini zorlaştırır. Ancak Hâmit'in Türk şiirinin gelişim çizgisinde yeni temalara ve bireyciliğe yönelimi, divan şiirinin beyit anlayışı yerine şiire Batılı anlamda kompozisyon (anlamsal bütünlük) gibi yenilikler getirmesi onu Türk şiirinin modernleşme çizgisinde önemli kılmaktadır. Orhan Okay, “Tanzimatçılar:

Yenileşmenin Öncüleri (1860-1896)” başlıklı yazısında Hâmit'in “Nâkâfî”² (1886) manzumesinin XIX. yüzyıl yeni Türk şiirinin poetikasını ifade ettiğini söyler ve Hâmit'i getirdiği yenilikler bağlamında şöyle değerlendirir:

Kullandığı nazım şekilleri, vezinler, kafiyele olağanüstü şaşırtıcıdır: Aruz, hatta aruzda kendi uydurduğu vezinler, hece, hecenin duraksız ve alışılmamış uzunlukta mısraları, dağınık serbest müstezat mısraları, kafiyesiz şiirler [gibi] özellikleriyle Türk şiirinde 1940'lardan sonra ortaya çıkacak akımların çok erken bir habercisi[dir]. (64)

İnci Enginün de, *Tanzimat Edebiyatı* eserinde Türk şiirindeki yenileşme hareketleri konusunda Hâmit'in *Sahra'sını* (1879) tema ve mısra düzeni açısından yenilikçi bulur. Enginün'e göre Hâmit, Türk şiirinin hem muhtevada hem de şekilde büyük yeniliklere açılmasını hazırlayan bir şairdir ve “[b]irçok araştırmacı *Sahra'yı* Türk şiirinde yeniliğin başlangıcı saymıştır” (444). Yenilikçi örnekler görülse de, genel olarak Tanzimat dönemi şairlerinin biçim itibarıyla divan şiirinden pek uzaklaşmadıkları söylenebilir. Bu dönem şiirini anlama ve konumlandırma bağlamında Batı dünyasının edebiyat akımlarından klâsisizm ve romantizm ele alınabilir.

Tanzimat sonrasında gelişen şiir de Yahya Kemal'e, Hâşim'e ve onlardan sonra gelen şairlere öncüller sağlaması bakımından hem tema hem de biçim açılarından yenileşme örnekleriyle doludur. İçerik, üslup ve biçim olarak bir değişim ve yenileşme sürecinde olan şiirin henüz anlamın geriye itildiği, ses veya imgenin öne çıktığı “modern şiir” aşamasına gelmediğini söylemek mümkündür. Ramazan Korkmaz, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*'nda bu konuya ilişkin “Tanzimat'ın ikinci

2 “Evet, tarz-ı kadîm-i şi'ri bozduk, herc ü merc ettik,
Nedir şi'r-i hakiki, saffa-i irfâna derc ettik.
Bu yolda nakd-i vakti cem'-i kuvvet birle harcettik
Bize gelmişti zirâ meslek-i ecdâd nâkâfî...” (aktaran Okay 64)

nesli olarak bilinen Hamid/Ekrem/Sezai mektebinin bir devamı niteliğindeki Servet-i Fünun dönemi, Ara Nesil ve Fecr-i Ati topluluğu gibi edebi hareketler; Tanzimat'la başlayan yenileşme ilgisinin, hala mecrasını bulamamış arayışları sayılmalıdır” der (29).

Türk şiir tarihinde modern şiirin öncüleri olarak en fazla anılan ve üzerlerinde fikir ortaklığına varılmış gibi görünen şairler Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim'dir. Bunun nedeni, özellikle 1911'de yayımlanmaya başlayan *Genç Kalemler* dergisi çevresinde yoğunlaşan Millî Edebiyat akımında şiire de yüklenen faydacılık ve öğreticilik (didaktizm) misyonundan uzak durmaları, imge ve sesi öne çıkaran şiirler yazmış olmalarıdır.

Yahya Kemal, Osmanlı şiirine ve şiir geleneğine büyük ölçüde bağlı kalarak aruzla neo-klasik olarak tanımlanabilecek bir şiir yazarken, Ahmet Hâşim'in daha simgeci (sembolist) bir anlayışı benimsediği söylenebilir. Ancak ikisinde de ortak olan ve onları modern şairler olarak tanımlamamıza yol açan nitelikleri, didaktizmi reddeden ve anlamın geriye itildiği bir şiir anlayışını benimseyen tutumlarıdır.

Modern Türk Şiiri: Yönelimler, Tanıklıklar, Örnekler kitabında Ahmet Necdet, “modern”, “modernizm”, “modernlik”, “modernist” gibi kavramların günümüzde tam bir açıklığa kavuşmadığını, bu terim ve kavramlar üzerinde uzlaşma sağlanamadığını belirtir ve modern Türk şiirinin başlangıcına yönelik olarak Enis Batur'un şu değerlendirmesini aktarır: “Türk şiiri, Baudelaire'i ve modern insanın sancısını ilk kez 1910-1920 arasında Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim ile keşfetmiş, bu keşfin ürünlerine yansması ise 1920'lerden başlayarak gündeme gelmiştir”. Ancak süreklilik perspektifinden bakıldığında modernin, modern durumun şokunu ilk hisseden ve içeriden yaşayan şairler olan Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim'i, ve “başlangıçta dışsal olan düşünceyi içerden yaşayarak dilsel bir jestle dönüştürmeyi

başaran Nâzım Hikmet”i (9) dışarıda tutarak Türk şiirinde modernizmin ancak 1950'lerden sonra belirdiğini vurgulamak gerekecektir Batur'a göre; zira çoğu zaman 1950 öncesi Türk şiiri kendini şiir-öncesi bir fikrin yönetimine bırakmıştır.

İkinci Yeni'nin esas şairlerinden, özellikle şiirde anlam konusunda radikal görüşleri olan İlhan Berk de Hâşim'i, Türk şiirinin yenileşmesinde bir kilometre taşı olarak görür:

Ben Ahmet Haşim'i çağdaş şiirimizin hep babası gibi gördüğümü
yineledim. Dilinin bugün için gittikçe karanlığa gömülmesine karşın,
bunda yine direndiğimi söyleyeyim. Ahmet Haşim'in bugünkü
şiirimize olan etkisine gelince, İkinci Yeni dediğimiz, kapalı dediğimiz
şiirin kozasını o kurmuştur. (“Akraba Şairler” 24)

Türk şiirinin modernleşmesinde öncü şairlerden biri olan Ahmet Hâşim'in bu niteliğinde 1921 tarihli “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” yazısı bir referans noktası oluşturur. Haşim'in *Dergâh*'ta yayımlanan “Bir Günün Sonunda Arzu” şiiri hakkında üretilen hakaretimiz eleştirilere karşılık olarak kaleme aldığı bu metin, ilk modern Türk şiiri manifestosu sayılabilir. Temelde, şiirde anlam ve vuzuh (açıklık) meselelerinin irdelendiği yazı, anlamın geriye itilmesi ve musikin önüne çıkması gibi konuları irdemesiyle adeta modern şiirin nitelikleri hakkında yazılan kuramsal yazıların Türk şiirindeki izdüşümüdür.

Hâşim, yazısına “[h]er şeyden evvel şunu itiraf edelim ki şiirde manadan ne kastedildiğini bilmiyoruz” (202) diyerek giriş yapar. Gerçekten de şiirde anlam konusunda herkesin aynı ya da benzer fikirlere sahip olduğu düşünülür. Hâşim, şiirde mananın “fikir dedikleri bayağı mütalealar yığını mı, hikâye mi, mazmûn mu” olduğunu sorar ve bunların şiir için gerekli olmadığını belirtir. Anlamı şiir için vazgeçilmez sayanların şiiri tarih, felsefe, nutuk gibi diğer bazı söz sanatlarıyla

karıştırdığını öne sürer. Halbuki Hâşim'e göre, "[ş]airin lisanı nesir gibi anlaşılacak için değil, fakat duyulmak üzere vücut bulmuş musiki ile söz arasında, sözden ziyade musikiye yakın mutavassıt bir lisandır". Bu açıdan, Hâşim, şiirle nesri birbiriyle alakası olmayan apayrı iki dünya olarak görmektedir. Ona göre şiir, "nesre kaabil-i tahvil olmayan nazımdır" (204). Bu tanımlamalar, doğrudan, anlamın geriye itildiği lirik şiiri imlemektedir. Hâşim, şiirde gösterilenin değil gösterenin önemli olduğuna dair, "[ş]iirde her şeyden evvel ehemmiyeti haiz olan, kelimenin manası değil, cümledeki telaffuz kıymetidir" (206) demektedir. Yani şiirde kelimeler içerdikleri anlam dolayısıyla önemli değildirler, tıpkı Jakobson'un verdiği "*I like Ike*" örneğinde olduğu gibi kelimeler anlamlarını aşan bir ses değeri taşırlar. Hâşim bu konuda daha da ileri giderek esasen mananın ahengin telkinatından başka bir şey olmadığını savunur. Şiirde konunun şair için "terennüm ve tahayyüle" bir araç olmaktan öte bir anlamı yoktur.

Bir modern şiir manifestosu olarak görülebilecek bu metinde Hâşim'in üzerinde durduğu bir diğer önemli konu da şiirdeki açıklık/anlaşılabilirlik (vuzuh). Kavramın göreceli olduğunun altını çizen şair, "Hangi türlü zekânın anlayışı vuzûha mikyâs addedilmeli?" (210) sorusunu yöneltir. Birisi için açık olan bir şiir, bir başkası için aynı derecede açık veya hiç anlaşılır olmayabilir. Dolayısıyla denebilir ki şiirde vuzuh, yalnızca şairin hükmü altında değildir. Bir şiirin açık ve anlaşılır olup olmadığı iki taraflı bir belirlemedir "[z]ira vuzûh, esere âid olduğu kadar, kariin de zekâ ve ruhuna taallûk eden bir meseledir". Hâşim vuzuh bağlamında, "[e]n güzel şiirler, mânâlarını kariin rûhundan alan şiirlerdir" (212) diyerek, "üslûpta körletici bir sarahat"e de böylelikle karşı çıkar. Hâşim'e göre şiir, "resûllerin sözü gibi, muhtelif tefsirâta müsâid bir vüs'at ve şümûlü hâiz olmalı"dır (214). Sonuç olarak, Hâşim'e göre şiirde mana ve vuzuh kesin ve net olmayan kavramlardır. Ayrıca bunlar şiir için

kesinlikle vazgeçilmez değildirler çünkü şiir anlaşılmak üzere değil duyulmak üzere yazılır. Tüm bu değinilen noktalardan yola çıkılarak Hâşim'in, manifestosunda şiirin ancak okurda tamamlanabileceğine işaret ettiği, böylelikle okur merkezli bir okuma önerdiği söylenebilir.

Yahya Kemal ise döneminin Fransız şiirinden etkilenerek saf şiirin peşine düşmüştür. Ahmet Haşim'le birlikte modern Türk şiirinin öncüleri olarak görülmesinin Yahya Kemal'in şiir dilinde sadeleşme yoluna gitmesi ve deruni ahenk anlayışını benimsemesine dayandığı söylenebilir. Aruz veznini kullansa da şairin şiir dili kendinden önceki şiir dilinin terkiplerinden oldukça arınmıştır. Ahenk konusunda ise dize sonlarındaki uyak ve kafiyei cansız birer alet —mihaniki ahenk— olarak gören Yahya Kemal, dizelerin kendi içinde bir musiki üretmesi gerektiğini deruni ahenk anlayışıyla ortaya koyar. Bu anlayışını “Şiir Okumaya Dair” yazısında Nedîm'in “Dökülen mey kırılan şişe-i rindân olsun” dizesi üzerinde somutlar: “Bu mısradaki altı kelime vardır. Bu altı kelimeyi şair deruni ahenk kudretiyle muayyen bir istifle tecelli ettirmiştir. Bu kelimelerin hiçbirisi yerinden oynayamaz. Bu kelimelerin hiçbirisi fazla veyahut eksik değildir. Altısı birden bir musiki cümlesi teşkil etmektedirler” (4-5).

Yalçın Armağan, Türk şiirinde modernizmi konu alan *İmkânsız Özerklik* adlı yapıtında modern Türk şiiri incelemelerinde başlangıç noktası olarak odaklanılan Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim'e Nâzım Hikmet'i de ekleyerek, bu üç şairi “modern gelenek” bağlamında birlikte ele alır. “Modern gelenek” ifadesini “Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet'in Türkiye'de modernizm tartışmalarında merkezi bir konumda yer al[dıklarını]” (75) ortaya koymak amacıyla kullandığını belirtir.

Nâzım Hikmet, Rus fütürizmi ve konstrüktivizm etkileriyle yazdığı şiirleriyle Türk şiirinde hem öz hem de biçimsel anlamda yeni bir çizgi başlatmıştır. Genel

itibariyle Marksist ideolojinin yörüngesinde gelişen Nâzım şiiri, öncelikli olarak “halkın davası”na eğilen bir şiirdir. Şair 1919’da hece ölçüsüyle başladığı şiir yolculuğunda Rus fütüristlerinin eserleriyle tanışmasıyla serbest ölçüye geçer. Dize bütünlüğünün kırılması, sözcüklerin kimi zaman harflere kadar bölünmesi gibi özellikler, Nâzım Hikmet’in özellikle biçimsel bağlamda bir yenilikçi olarak değerlendirilmesini gerekli kılar. Bu gibi yeniliklerde şair asıl amacının biçimi “öz”ün etkisini artırmaya yönelik şekilde değiştirmek olduğunu öne sürer. Ramazan Gülendam, “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Sosyalist Şiir” başlıklı yazısında, Nâzım Hikmet’in 1937 tarihli *Her Ay*’da yayımlanmış şu ifadelerini aktarır:

Şiir kafiyeli de kafyesiz de, vezinli de vezinsiz de, bol resimli, hiç resimsiz de, bağırarak da fısıldayarak da yazılabilir, yeter ki yazılacak şey olsun ve bu yazılacak şey en uygun şeklini -bazan belirli bir tarihî merhaleye göre en uygun şeklini- en ustaca bulmuş olsun. Şahsen kendimse, şekli öylesine öze uydurmak istiyorum ki, şekil, özü bir kat daha belirtsin, ama kendisi, yani şekil belli olmasın. [...] Ben kendi sosyal sınıfı muhitimle tezat halinde değilim. Bundan dolayı da sanat sanat için değil diyorum [...] Şiirde bileşik, diyalektik gerçekçiliğe ulaşmak istiyorum. (222)

Şiirin dize bütünlüğü, kafiye ve ölçü gibi özelliklerinin alaşağı edilmesinin, Nâzım şiirinde bir amaç değil, ancak iletmek istediği gerçekçi ve ideolojik özün aktarımını mümkün kılacak bir gereklilik olduğu görülür.

1912 tarihli “Toplumsal Zevke Tokat” adlı manifestolarında “Puşkin, Tolstoy, Dostoyevski ve diğerlerini çağdaşlığın gemisinden atmak” gerektiğini öne süren Rus fütüristlerini takip eden Nâzım Hikmet, Türk şiirinde avangart bir başkaldırıyı temsil eder.

Yahya Kemal, Ahmet Hâşim ve Nâzım Hikmet'in ardından, modern Türk şiiri tarihinde savunduğu, daha doğrusu yıktığı değerlerle Türk şiirinde kırılma yaratan Birinci Yeni ya da daha bilinen adıyla Garip hareketi önemli bir dönüm noktasıdır. 1941'de, kendi seçtikleri şiirleri yayımladıkları, manifesto niteliğinde bir önsöze sahip olan *Garip* adlı kitapla adlarını duyuran bu topluluk Orhan Veli (Kanık), Oktay Rifat (Horozcu) ve Melih Cevdet (Anday)'dan oluşur. Şiirde ölçüye, uyağa, şairaneliğe karşı olduklarını açıklayan Garipçiler, bu anlayışla yazdıkları şiirlerinde kullandıkları dille, şiir dilinin konuşma dili yalınlığı kazanmasında önemli bir rol üstlenir.

Modern Türk şiirinin önemli manifestolarından biri olan *Garip* önsözünde “şiir bugünkü hâliyle, tabîî ve alelâde konuşmaya nazaran bir ayrılık göstermekte, nisbî bir garabet arzetmektedir” (20) diyen Orhan Veli, daha en başından şiir dilinin günlük konuşma dilinden farklı olmaması gerektiğini savunur. Bu, Türk şiir geleneğine ve müktesebatına açık bir karşı duruştur. Türkçe şiirin modernleşmesinde sorunsallaştırılan kavramların başında gelen anlamla ilgili olarak “[t]eşbih, eşyayı olduğundan başka görmek zorudur” (22) saptamasını yapar. Anlam ile edâyı özdeşlik içinde kabul ederek şiirin insanın beş duyusuna değil de kafasına hitap eden anlamdan ibaret olduğunu öne sürer. Bu bağlamda, şiirde tasvirin bulunabileceğini fakat şiiri şiir yapan anlam olduğundan, asla esas unsur olamayacağını iddia eder.

Orhan Veli'ye göre söz sanatları, zekanın tabiatı değiştirmesi ve tahrip etmesidir. Yani güneşe güneş, yıldıza yıldız demek gerekir. Şiir geleneği, esas olanın bu zamana kadar yapılagelen olduğunu öylesine kabul ettirmiştir ki, şairin gördüklerini herkesin kullandığı kelimelerle ifade etmesini “garip” sayar.

Garip manifestosunda ele alınan bir diğer esas konu da, şiirde vezin ve kafiye meselesidir. Orhan Veli vezin ve kafiye savaşı açmıştır ve “[b]ir şiirde eğer takdir

edilmesi lâzımgelen bir âhenk varsa, onu temin eden şey, ne vezindir, ne de kafiye” der (21). Bu bağlamda Garip akımının Türk şiirindeki çıkışını şiirin dil ve içerik olarak halkı ve halkın zevkini yansıtmayı gerektirdiği yönündeki anlayışlarından çok, şiiri bir edebî tür olarak biçimin “zincir”lerinden kurtarmaya ilişkin kaygılara bağlayan görüşler de vardır. Asım Bezirci, *Metin Eloğlu* monografisinde Orhan Veli ve arkadaşlarının şiir hareketinin formalizm kaynaklı olduğunu öne sürer ve Orhan Veli'nin şu cümlelerini dayanak gösterir: “O sıralarda gâvur şairlerini okuyorduk [...] Daha çok modern şairlerin kitaplarını. Bir de sürrealistleri. İşte herkesin acaiplik telâkki ettiği şiirleri o zaman yazdık [...] Bugün bu şairlerden ayrıldık. Halk edebiyatından istifade ediyoruz” (27).

Garip önsözünde anlama ilişkin bir diğer önemli mesele de, mısracı zihniyet ve şiir bütünlüğüne karşı çıkıştır. Orhan Veli, mısracı zihniyete, “şiire, kelime halinde, mücerret bir ‘şiir unsuru’ telâkkisi” (30) getirdiğinden karşı çıkar. “Eğer maksud eserse, mısra-i berceste kâfidir” diyen divan şiirinin parça güzelliğine dayanan anlayışına tepki gösterir. Ona göre “bin kelimelik bir şiir bile bir tek güzellik için yazılır” (30). Bu bağlamda Yahya Kemal hatırlanmalıdır zira Yahya Kemal, tevarüs ettiği divan şiiri anlayışına sentetik bütünlük kazandırarak, yani sadece kendi içinde anlamlı ve bütünlüklü olan beyitlerin aralarında bağlar kurmak yoluyla şiirde sentetik bir bütünlük oluşturarak, katkıda bulunduğunu söyler.

Hakan Sazyek, *Garip Hareketi* adlı kitabında, “Garipçiler[in], yazı ve konuşmalarında Yahya Kemal Beyatlı’dan -Oktay Rifat dışında- genellikle beğeni ile” (304) söz ettiklerini aktarmaktadır. Bu durum, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, Yahya Kemal’in “geleneği sürdürürken ona yeni boyutlar kazandırmış olmasında” (299) aranmalıdır. Orhan Veli, ayrıca, mısracı zihniyetle ilişkili olarak eski şiirdeki “şairâne” edanın da tamamen karşısındadır.

Orhan Veli *Garip* metninde —kimi zaman doğrudan Hâşim’i hedef alarak— “eski şiir”in hemen tüm değerlerine karşı çıkmıştır. Bu bağlamda, Orhan Okay’ın, *Poetika Dersleri*’nde Orhan Veli’nin şiir hakkında negatif tanımlamalara gittiği ve şiirin ne olduğundan çok ne olmadığını söylediği tespiti dikkate değerdir.

Orhan Veli’nin Türk şiirinin modernleşmesine katkısı, şairanelik unsurlarını dışlayan şiir anlayışıyla gündelik hayatın dilini şiirleştirilmesi, bir bakıma halkın zevkini şiire taşıması olduğu söylenebilir. Bir başka ifadeyle Garip’i modern şiir bağlamında konumlandırmak şiirde anlamın geriye itilmesi, imge veya sesin öne çıkmasıyla değil, şiir dilini konuşma diline yaklaştırmak, şiiri şiirsellikten soyutlayarak sosyalistleştirmek gibi şiir-toplum ilişkisindeki öncü çıkışıyla mümkün görünmektedir.

Ancak Orhan Veli’nin anlamı geriye iten, retoriğe yaslanmayan lirik nitelikli şiirleri de vardır. “Denizi Özliyenler İçin” (*Bütün Şiirleri* 101) şiiri bu anlamda örnek teşkil eder. Şairin bu ve benzer nitelikteki şiirleri Garip şiirleri kadar bilinmez. Ancak her ne kadar böyle şiirler yazmış olsa da, Türk şiir tarihinde asıl yerini bu şiirlerle değil Garip çıkışıyla ve bu çıkışın ürünleriyle kazandığından, bu durum anlaşılırdır.

Çoğunlukla kendinden öncekine tepki olarak gelişen Tanzimat ve sonrası Türk şiirinde, Garip’in ardından, *Pazar Postası*’ndaki yazılarından birinde Muzaffer Erdost tarafından İkinci Yeni adı verilen şiir hareketi gelir. Ortak bir manifestosu olmayan bu akım, Armağan’ın ifadesiyle şiiri “amacı kendinde olan”, “özdüşünsel” ve “özgöndergesel” (*İmkânsız Özerklik* 115) bir yapıda gören anlayışıyla Türk şiirinde modernist bir atılım gerçekleştirir. 1950’lerde başlayan bu atılım, Türk şiirinin asıl modernleşmesini yaşadığı dönem olarak nitelenebilir. Armağan, İkinci Yeni’nin şiirde yarattığı dönüşümü şöyle özetler: “İkinci Yeni’yle birlikte Türkçe şiirde, 'görev adam'lığından 'şair'e, doğanın taklidinden doğanın yeniden formüle

edilmesine ve kamusal dilden (dilin özel bir kullanımı olarak) özerk şiir diline doğru bir değişim yaşanmıştır” (116).

BÖLÜM II: METİN ELOĞLU ŞİİRİ

Modern Türk şiirinin gelişimi çizgisinde Metin Eloğlu, şiirleri 1943-1984 yılları arasında yayımlanmış bir şair olarak, şiir ortamında Garip anlayışının gündemde olduğu evreden başlayarak İkinci Yeni atılımının yaşandığı ve etkisinin sürdüğü süreci de içine alan bir döneme konumlanır.

“Sabah Şarkısı” adlı ilk şiiri 1943 yılında Mehmet Metin imzasıyla *Kovan* dergisinde yayımlanan Eloğlu, ilk dönem şiirlerinden yaptığı bir seçmeyi 1951'de ilk şiir kitabı *Düdüklü Tencere*'de toplar. Şairin şiir kitapları yayım tarihleri itibariyle şunlardır: *Düdüklü Tencere* (1951), *Sultan Palamut* (1957), *Odun* (1959), *Horozdan Korkan Oğlan* (1961), *Türkiye'nin Adresi* (1965), *Ayşemayşe* (1968), *Dizin* (1971), *Yumuşak G* (1975), *Rüzgar Ekmek* (1978), *Hep* (1982), *Ay Parçası* (1983), *Önce Kadınlar* (1984). Eloğlu'nun şiir kitapları bir araya getirilerek 2003 yılında (1. baskı) *Bu Yalnızlık Benim* adıyla Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanır.

Bu tezde kaynak olarak kullanılan *Bu Yalnızlık Benim*'in genişletilmiş 4. baskısında (2014) ise, şairin 1951-84 arası yayımlanmış olan kitaplarının yanında “*Dergilerde Yayımlanan, Kitaplara Girmeyen Şiirleri*” başlığı altında sekiz şiiri, “*Eskiden Olsa* (Yayımlanmamış son çalışmalar, taslaklar)” başlığı altında on dokuz şiiri, “*Başlangıç Şiirleri* (Mehmet Metin Eloğlu 1942-1944)” başlığı altında on sekiz

şiiiri ve *İbresiz Bir Pusula*³ kitabındaki şiirleri yer alır.

A. Metin Eloğlu'nun Modern Türk Şiirindeki Yeri

Metin Eloğlu şiirine bütüncül bir bakış yöneltildiğinde, başlarda Garip ve toplumcu-gerçekçi şiir anlayışı çerçevesinde ele alınabilecek şiirler yazan Eloğlu'nun, 1950'li yılların sonlarından itibaren İkinci Yeni şiirine yakın, üslup olarak kapalılığın —dolayısıyla çoğul anlamlılığın—, içerik olarak ise toplumsal konulardan bireysel duyarlığa yönelen ve en önemlisi dile yönelen dikkat ve dilin ifade alanını genişletmeye yönelik çabaların damga vurduğu bir şiir tarihine sahip olduğu görülür. Bu bağlamda Metin Eloğlu şiiri hakkında yapılan değerlendirmeler, genel olarak Eloğlu şiirini Garip ve İkinci Yeni etkileri doğrultusunda ele alır. Bu durum Eloğlu şiirinin temelde iki döneme ayrılarak incelenmesi sonucunu doğurur ancak şairin her iki dönem şiirinin de Türk şiir tarihinde kırılma yaratan bu iki akımın özellikleriyle birebir örtüştüğü söylenemez zira Eloğlu hiçbir akım içinde yer almamıştır. Tezin bu bölümünde Eloğlu şiirindeki kırılmanın ne zaman gerçekleştiğine ilişkin görüşler ele alınmakta, Eloğlu şiirinin Garip ve İkinci Yeni'den ayrılan yönlerine odaklanılarak kendine özgü nitelikleri saptanmaya çalışılmaktadır.

Eloğlu şiirinde kapalılık, soyutluk ve özerk bir dil kurma yönündeki değişimin ne zaman, hangi şiir kitabıyla başladığına dair farklı görüşler olsa da, dönüm noktası olarak çoğunlukla *Horozdan Korkan Oğlan*'a (1961) işaret edilir.

Asım Bezirci, *Metin Eloğlu* monografisinde Eloğlu'nun beşinci kitabı olan

3 Eloğlu'nun kitaplarına almadığı şiirlerin bir araya getirildiği *İbresiz Bir Pusula* (hazırlayan Turgay Anar) 2007'de YKY tarafından müstakil bir kitap olarak yayımlanmış, *Bu Yalnızlık Benim*'in genişletilmiş dördüncü baskısına dahil edilmiştir.

Türkiye'nin Adresi'nin önceki kitaplarından daha az yankı uyandırdığını ve çoğunlukla olumsuz eleştirilere maruz kaldığını söyler ve bu durumu *Horozdan Korkan Oğlan*'da “ucun ucun” baş gösteren değişmelerin *Türkiye'nin Adresi*'nde iyice büyüüp keskinleşmesine bağlar (70).

Cemal Süreya, *Şapkam Dolu Çiçekle*'de Metin Eloğlu'nun “*Türkiye'nin Adresi*'nden sonra tam bir İkinci Yeni şairi olduğunu” (420) söyler. Süreya'ya göre Eloğlu, şiirini bu yönelimle birlikte, 1961'den sonra, soldurmuştur. Süreya'nın yönelimi başlattığı tarih, yani 1961, *Horozdan Korkan Oğlan*'ın yayımlandığı tarihtir. İkinci Yeni'nin “kurucu” şairlerinden olan Süreya'nın, Eloğlu şiirinin İkinci Yeni'ye yönelmesiyle birlikte gücünün ve öneminin azaldığı değerlendirilmesi de dikkate değerdir.

Ahmet Kabaklı ve Şükran Kurdakul da Eloğlu şiirinin *Türkiye'nin Adresi* kitabıyla, 1960'dan sonra değişmeye başladığını ifade ederler. Kurdakul “Dönemi İçinde Metin Eloğlu” yazısında Eloğlu şiirinin 1960'dan sonraki ürünlerinin ikinci dönem olarak sayılabileceğini ifade ederek bu dönemin “II. Yeni olarak adlandırılan harekete yakınlık duyması, gitgide gerçekçi tavrını yitirerek benmerkezli bir şiir dünyasına girmesiyle tanımlana[bileceğini]” söyler (19).

Bezirci, Memet Fuat'ın Eloğlu şiirindeki değişimi *Sultan Palamut*'la başlattığını aktarır. Memet Fuat değişimin daha erken bir tarihte, şairin ikinci kitabında başladığını öne sürse de, değişimi olumsuz olarak değerlendirme bağlamında Cemal Süreya ile aynı düşüncededir: “Eloğlu 1957'ye, *Sultan Palamut*'a kadar bu başarısını devam ettirdi. Sonra, iyi olmayan şiirleri çoğalmaya başladı” (53).

Metin Eloğlu ve Şiiri kitabında Özlem Fedai de Eloğlu şiirindeki değişimin *Horozdan Korkan Oğlan* (1961) ile başladığını ifade eder ve Eloğlu şiirindeki değişimin niteliklerini şöyle belirler: “Bu tarihten itibaren, toplumsal kaygıları

mizahla dile getiren, sokağın dilini, argosunu şiirleştiren anlayışını terk ederek bireysel, soyut, şiirselliğe ve söz oyunlarına, saf şiire önem veren, algıların ve dilin zorlandığı bir şiire yönelmiştir” (60). Fedai, Eloğlu şiirindeki değişmeyi İkinci Yeni şairlerinin bu tarihten birkaç yıl önce yayımladıkları kitapların etkisine dayandırır:

Horozdan Korkan Oğlan'ın (1961) çıkışını İkinci Yeni'ye yönelme tarihi olarak kabul etmemizin de bir sebebi vardır. Çünkü 1961'de bu kitap yayımlandığında, birçoğu Eloğlu'nun yakın dostu olan Oktay Rifat (*Perçemli Sokak*, 1956), İlhan Berk (*Galile Denizi*, 1958), Cemal Süreya (*Üvercinka*, 1958), Edip Cansever (*Yerçekimli Karanfil*, 1958), Turgut Uyar (*Dünyanın En Güzel Arabistanı*, 1959) gibi şairler, İkinci Yeni'nin karakteristik özelliklerini yansıtan kitaplarını yayımlamışlardır. Edebî çevresini oluşturan dostlarının eserlerini okuyan Eloğlu'nun; dil oyunları, imge, soyutlama ve anlamsızlığa yaklaşma konusunda onlardan 1961'de yayımladığı kitabıyla etkilenmesi bizce son derece doğaldır. (60-61)

Yukarıdaki alıntılar her ne kadar Eloğlu şiirinin İkinci Yeni'ye yönelişini 1961-65 yılları arasına konumlandırırsa da, *Sultan Palamut*'ta gündelik konuşma dilinden uzaklaşan ve imgeye yönelen şiirin şu dizelerde uç vermeye başladığını öne sürmek mümkündür:

Hayatın mavişliği onlarla vardı (“Değerleme”, *BYB*⁴ 89)

Akşamın kursağında mavinin kıymığı ha (“Ayıptır Söylemesi”, *BYB* 101)

Şimdi anam yerinde güzlere varım

Ütuldüm Haziranı (“Sultan Palamut”, *BYB* 106)

4 Şiir alıntılarında, Metin Eloğlu'nun bütün şiirlerinin yer aldığı *Bu Yalnızlık Benim*'deki (YKY, Genişletilmiş 4. Baskı, Nisan 2014) sayfa numaraları esas alınmaktadır. Tez boyunca, şiir referanslarında *Bu Yalnızlık Benim* kitabı “(BYB)” kısaltmasıyla yer almaktadır.

Odun'da (1961) ise ilk iki kitaba göre içerikte toplumsal konulardan, üslupta ironi ve mizahtan oldukça uzaklaşmış ve dil de önceki kitaplara göre daha fazla kendi içine kapanmaya başlamıştır. Bu kitapta yer alan “Peksimet” (BYB 127) şiirinin özerk şiir dili kurma bağlamında İkinci Yeni çizgisine en çok yaklaşan şiir olduğu ileri sürülebilir:

O çelebi o kopuk şiir kişileri
Azıcık oh desin şu acunda
Öyle mi? pembe ojeler türemiş ucunda
Ben yokken sevgilimin elleri

Horozdan Korkan Oğlan'dan itibaren ise, değişim başta söz dağarında olmak üzere artık belirgindir; özgün imge ve eğretilmeler görülmeye başlanır. *Horozdan Korkan Oğlan*'da yer alan “Değilleme” (BYB 144) şiiri örnek olarak verilebilir:

Önümüzdeki bahara onlar bir papatyanın safran göbeği
Bir devedikeninde moru terlemiş kâkül
En yoncanın yeşil yırtmaç yaprağı
Ama hiçbirisi balık değil, kuş değil insan değil

İkinci dizedeki “moru terlemiş kâkül” özgün bir imge üreterek şiiri gündelik konuşma dilinin göndergesel niteliğinden uzaklaştırır. Üçüncü dizede ise sözdizimsel bir deformasyon görülür.

Eloğlu şiirinin iki temel eksenini ve aradaki geçiş çizgisini belirledikten sonra, Eloğlu şiirinin ilk döneminde Garip'ten, ikinci dönemindeyse İkinci Yeni'den ayrılan nitelikleri üzerinde durmak gerekir.

Eloğlu şiiri üzerine kitap boyutunda yapılmış ilk inceleme olan *Metin Eloğlu* monografisi⁵nde Asım Bezirci, *Düdüklü Tencere*'ye ilişkin değerlendirmesinde Eloğlu'nun toplumculuğunu Garip'in anlayışıyla karşılaştırır ve Eloğlu'nu bozuk

5 İlk basımı 1971 olan bu yapıt, Eloğlu'nun *Dizin* (1971) kitabından önceki şiirlerini ele alır.

düzeni, toplumsal eşitsizliği, haksızlık ve adaletsizliği dile getirme bağlamında daha “ileri” görür:

Eloğlu, gerçeküstücü (surrealiste) değil, gerçekçi (realiste) bir şair. Düşle beslenen, şairane, romantik, uydurma ürünlerden hoşlanmıyor. Gözlerini kendinden çok çevresine, dış gerçeklere çevirmiş: Yurt sorunlarına değiniyor, halkın acı yaşayışından kesitler sunuyor, varlıklı katın haksızlıklarına ışık tutuyor. Fakat bu sorunların çözülmesi, bu yaşayışın düzelmesi, bu haksızlıkların kalkması için gidilecek yolu aydınlatmıyor, okurları bu yolu bulmaya özendirmekle kalıyor [...] Ama şimdinin aykırılığını, değişmesi gerektiğini duyurmaktan da geri kalmıyor (yalnızca bu davranışı bile ona toplumcu bir kimlik kazandırıyor ve şiirini Garipçilerden daha ileriye götürüyor). (23)

Dil bağlamında bakıldığında Eloğlu'nun Garip çizgisindeki şiirleri söz sanatlarından uzak, günlük konuşma diline ait ifade kalıpları, argo, atasözü ve deyimlerle şekillenen açık ve anlaşılır bir nitelik arzeder.

Dörtlük, üçlük, beyit gibi birimlerin kullanıldığı şiirler olsa da, Eloğlu şiirlerinin çoğu serbest vezinle yazılmıştır ancak Eloğlu'nun dış yapıdaki ahenk unsurlarından kafiyei sıkça kullandığı görülür. Şiirlerdeki vezin ve kafiye kullanımının şiirin değişen üslubu, içeriği ve dil kullanımı ile birlikte dikkate değer bir değişime uğramaması, Eloğlu'nun şiirin biçimsel nitelikleriyle çok fazla ilgilenmediğini düşündürür. Bu bağlamda Eloğlu şiiri biçimsel kaygılara dayanan bir şiir olmaması, halkın dilini ve toplumsal meseleleri odağa alması özellikleriyle, Garip'in vezin ve kafiyei pranga olarak gören anlayışıyla örtüşmez.

Bezirci, *Metin Eloğlu* yapıtında Garip'in biçimci kaygılarla doğduğunu,

“önceleri özcü, toplumsal bir eğilim taşıma[dığını]”, hatta çıkış noktasının “biçim” kaynaklı olduğunu düşündüğünden Eloğlu’nu Garip anlayışında görmez. Bezirci, Garip akımının biçim odaklı bir şiir ürettiğini savlayan görüşlere de değinir. Atilla İlhan’ın *Mavi Dergisi*’ndeki (1955) şu cümleleri söz konusu sava destek verir: “Orhan Veli ve arkadaşları yenilik hareketlerini aslında doğru dürüst, tertipli düzenli bir estetik izaha bağlayamamışlardır. *Garip* önsözü eksik bir sürrealizmle inatçı, hatta geometrik bir formalizmin kaynaşmasından meydana gelmiş gibidir”. Ahmet Oktay’ın da yine aynı dergide yer alan “Bu çaba onu [Orhan Veli’yi] halkçı sanata değil, formalizme götürdü” (*Metin Eloğlu* 26) cümlesi formalizm savını destekler.

Sonuç olarak, Eloğlu şiirinin Garip’in ortaya çıkışındaki biçimcilik kaygısını taşımadığı, ancak Garip’in zamanla kazandığı halkçı eğilimlerle birlikte ulaştığı şiir anlayışıyla bir uyum içerisinde görüldüğü söylenebilir.

Bezirci’nin Eloğlu şiirinin Garip’le olan ilişkisine dair değerlendirmelerinde bir uyumsuzluk göze çarpar. Bir yandan Garip’i formalizmin ağır bastığı bir anlayışın şekillendirdiğini öne sürüp Eloğlu’nu biçim kaygısı taşımayan toplumcu şiirleriyle Garip’ten ayırırken, öte yandan Eloğlu’nu toplumsal içerikli şiirleriyle Garip akımı içinde ele alır. *Sultan Palamut* ve *Odun*’da şiirlerin içerik olarak toplumsaldan uzaklaşmaya başlamasını Garip’ten uzaklaşma olarak değerlendirir.

Bezirci, Eloğlu şiirinde Garip akımıyla örtüşmeyen bir noktanın da sahicilik olduğunu vurgular:

Garipçilerde “halkın dilini, zevkini bulma” çabası -aslı aranırsa- çoğun bir özenti olmaktan kurtulamaz. Katıksız bir halk çocuğu -bir bahçıvanın oğlu- olan Eloğlu’nda ise bu çaba yaşantıya bağlı, özgül (authentique) bir kimlik kazanır. Eloğlu hem Garipçilerin eksik kalmış girişimlerini tamamlar, hem de amaçlarını başarıyla gerçekleştirir. (29)

Eloğlu'nun biyografisine dayandırılması bilimsellik bağlamında bu değerlendirmelerin güvenilirliğine gölge düşürse de bu sav, şairin şiirleriyle de doğrulanabilen bir gerçekliğe dikkat çekmesi açısından önemlidir. Metin Eloğlu şiirlerinin şairinin karakter ve yaşayışından ayrı düşünülmesi nedense zordur, özgül sözcük dünyası, sıklıkla ele alınan nesne, konu ya da mekanlar okurda şairin hayatına yönelme hissi ve merakı uyandırır. Cemal Süreya'nın “[ş]iir okuru, şairin, yapıtına yansımamamış hayat bölümünü de o yapıtın bir parçası sayıyor [...]. Otobiyografi şiire dahildir” (*Folklor Şiire Düşman* 62) iddiası Eloğlu şiirlerini okurken daha iyi anlaşılır. Eloğlu şiirinin incelenmesinde metin merkezli okuma modeline sadık kalmak, şair ile yapıtları arasındaki bağın gücü ve açıklayıcı niteliği nedeniyle daha da zor gibidir. Eloğlu şiirinin bu özelliğine Turgut Uyar da dikkat çeker. Uyar, *Bir Şiirden* kitabında Eloğlu'nun yapıtlarının hayatıyla olan bağının neredeyse bir “ayrılmazlık katı”na vardığını ileri sürer:

O kadar ki, şiirlerini çözümlemek, açıklamak, bir bakıma onun kişiliğini açıklamak demek olur. Birçok şairin ortaklaşa sözcüklerle - bir duygu ya da bir durum için artık terim haline gelmiş sözcüklerle- anlattığını, hatta anlatmak zorunda kaldığını, o kendi yaşantısının kendi kişiliğinin sözcükleriyle anlatır [...]. Şiiri bu yüzden hemen tanıtır kendini ve Eloğlu'nu tanımlayan bir ülke kurar. (140)

Eloğlu'nun kitaplarına girmemiş şiirlerini ve dergilerde kalmış öykülerini yayına hazırlayarak kitaplaştıran Turgay Anar, “*İbresiz Bir Pusula*”nın önsözünde Eloğlu şiirinin Garip şiirinden öz itibarıyla ayrıldığını şu sözlerle dile getirir:

Onun şiirlerinde fırtınanın zengin hayatla, Garipçilerin insanın dertlerinden örtük bir biçimde söz ederek kurdukları kof bir temele sahip “yaşama sevinci” ifadesi asla yan yana gelemez. Ya da kendi

sözleriyle söylersek “yaşantıya, kaynaklara ve gündeş sorunlara eğilim bir şiir” yazmak isteyen [...] bir öze sahiptir bu şiir. (BYB 541)

Mustafa Köz ise “Metin Eloğlu 'Şiiriyet'i” başlıklı yazısında, düzen eleştirisi bağlamında, Eloğlu'nun “A Divan Şiiri kılıklı herif / A Demokratın dikâlâsı / Harpten önce neyiniz vardı ulan” (“Masal Masal Matitas”, BYB 72) dizelerine atıfta bulunarak Garip'ten ayrıldığı temel kriteri şöyle belirtir: “Özellikle *Düdüklü Tencere*'deki bu toplumsallık, Garip şiirinin sokaktaki insanın derdini ıskalayan bakışından farklıdır. Garip şairlerinde şiir, yalnızca bir durumun yansımasıyken, Eloğlu'da bir karşı çıkışın aracı olarak da görülür” (25).

Şükran Kurdakul ise “Dönemi İçinde Metin Eloğlu” yazısında Eloğlu ile Garip akımı arasındaki ilişkinin dışsal bir benzerlikle sınırlı olduğunu öne sürer:

[Eloğlu] *Düdüklü Tencere* dönemindeyse şairanelikten, benzetiden, imgeden bilinçle kaçınan Garip'çilere yakın görünür. Ama genel özellikler yönündedir bu yakınlık. Aruz ölçüsünün ve gazel, şarkı, kaside vb. nazım biçimlerinin geçerli olduğu Divan şiirinde bu ölçü ve biçimlerle yazan şairlerin birbirlerine yakınlıklarına benzer. Dışsaldır. Garip'çilerin deneyleri olsa olsa girişim gücü vermiştir Metin Eloğlu'ya. Onlar yer yer sürrealistlere öykünmüşlerdir. Eloğlu gerçekçidir. Şiirine kaynak olan duyarlılıkta ve söyleyişte yerlidir. (18)

Özdemir İnce de, Eloğlu'nu Garip'le —ve sonrasında İkinci Yeni'yle de— göbek bağı olmayan bir şair olarak görür. İnce'ye göre Eloğlu şiiri insan ve evren anlayışıyla Garip şiirinden farklı bir konumda devinmektedir: “Garip Şiiri küçük insana ve onun dünyasına içerden bakmayı denerken, Eloğlu'nun şiiri onu hırpalamakta, onun karikatürünü çıkarmaktadır” (“Metin Eloğlu Ya Da Bir Deryadıl Bir Deryaneval” 24). Ancak “hırpalama” ve “karikatürleştirme”nin Eloğlu şiirinde

süreklilik arzettiğini öne süren İnce'nin bu değerlendirmesi ilk dönem şiirleri için yerinde yargılar olsa da, şairin *Horozdan Korkan Oğlan* sonrası şiirleri için pek geçerli sayılamaz.

Mehmet Salihoğlu “Metin Eloğlu ve Şiiri” yazısında Eloğlu'nun ilk dönem şiirlerinin Garip etkisinde gelişmediğini, şairin Garip'e koşut olarak özgün bir şiir kurduğunu öne sürer. Eloğlu'nun özgün niteliğini ise —şairin tavrına ve üslubuna uygun bir benzetmeyle— “dil dökümcülüğü” olarak niteler:

Orhan Veli gelmeseydi, Birinci Yeni denilen akımı her halde Metin Eloğlu başlatacaktı [Eloğlu] başlı başına bir akım, bir okul niteliğindedir bence. Garipçilerle de olsa olsa akrabadır diyeceğim. Bana göre Eloğlu, onların yaratması değil koştudur. O günlerdeki kimi şiirleri, onların kimi şiirlerinden daha da başarılı sayılabilir. En azından dille oynamada, dili eğip bükmede. Denilebilir ki, bir “dil dökümcüsü”dür Eloğlu. Hele son on yıldan bu yana yazdığı şiirlerde büsbütün öyledir. (294)

Toparlamak gerekirse, Eloğlu şiiri toplumsal meseleleri daha somut ve eleştiri odaklı ele alışıyla içerik bağlamında, şiirin formunun nasıl olması gerektiğine ilişkin özel bir kaygı taşımamasıyla biçimsel bağlamda ve ilk kitaplarında başat bir üslup özelliği olarak öne çıkan “bıçkın” tavrıyla Garip çizgisinden ayrılır.

Eloğlu şiirinin 1950'lerin sonlarında geçirdiği değişim, İkinci Yeni etkisine bağlanır. Eloğlu şiiri çoğunca İkinci Yeni akımının içinde, “etkisinde” ya da “gölgesinde” ele alınır. Ancak şairin kendisinin, şiirinde İkinci Yeni etkisi olmadığına ilişkin net bir tutumu vardır.

Behzat Ay'la yaptığı söyleşide Eloğlu, şiirlerinin İkinci Yeni'ye yaklaşmasının şiir çizgisinde bir makas değişikliği olarak nitelenemeyeceğini öne sürer:

Şiir gidişatım hiç de sıçramalı olmadığından, yaşamsal bir dönemin kimi ürünlerinde, daha öncekileri andırmayan “başkaca”lıklara yönelmem pek abartılmamalı bence... Bir bakıma kendimi sürekli olarak çiziyorum; bu çok özel çizgilerin betiklere bölünüşünde ise kişiliğime aykırı bir yan yok. (“Metin Eloğlu İle” 12)

Eloğlu, şiirindeki değişimi bir kopuş ya da sıçrama olarak değerlendirmemekte ve bu değişimin yapay olmadığını ifade etmektedir. İkinci Yeni bağlamına oturmayan bir şiir yazdığını söyleyen Eloğlu bu değerlendirmesini İkinci Yeni'nin kurduğu sentetik dile dayandırır. Asım Bezirci ile yaptığı “Ayşemayşe Üstüne Konuşma” başlıklı söyleşisinde şiirlerindeki İkinci Yeni etkisini reddeder: “İkinci Yeni deyimini hep yadırgadım. Zaten İlhan Berk'ten başka da kimse benimsemedi bu deyim. [...] [bende etkisi] olmadı. Niyesini şöyle açıklayayım: İlkesiz bir akım İkinci Yeni. Benim şiirimse öncelikle içlem, öz olarak hep bir ilkesi, düzeni olan bir şiirdir” (376). Bu ilkenin, şiirlerde çeşitli biçimlerde Türkçe'nin ifade olanaklarını artırma ve dili “esnetme” olarak kendini gösterdiği tezin üçüncü bölümünde ele alınmaktadır. Ayrıca şair şiirindeki İkinci Yeni etkisini yadsıya da, anlamın geriye itilmesi ve imge üretimi bağlamlarında ondan yararlandığını öne sürmek mümkündür.

Bezirci, Eloğlu şiirinde olağanın dışına çıkma isteğini imleyen “osmanlı yosunları”, “en gülümser gözyaşı”, “emzikli çingene”, “aşk mavisi”, “aymaz ikindiler” gibi alışılmamış benzetme ve tamlamaların İkinci Yeni'deki benzerlerinden nitelik olarak ayrıldığını öne sürer: “onların [İkinci Yeni'yi kastediyor] tamlamaları çoğun rastlantısaldır, tamlayanlar arasındaki ilişkiler çoğun gevşek ya da kopuktur. Eloğlu'nunkiler ise, daha tutarlıdır, daha öze bağlıdır” (65). Bu tespit, Eloğlu şiirinin İkinci Yeni'den ayrılan önemli bir niteliğine işaret eder. Eloğlu'nun, bu dönem

şairlerinde anlaşılmaya yönelik bir çaba göstermemekle birlikte anlamla İkinci Yeni kadar oynamadığı ayırt edici bir nitelik olarak öne sürülebilir.

İlk döneminde sanatçıların sosyal bir sorumluluğa sahip olmaları gerektiğinden hareket eden Eloğlu'nun, sonraki yıllarda bu düşüncesinde meydana gelen değişime ilişkin Orhan Sarıkaya, “Metin Eloğlu’nun Şiirlerinde Toplumsaldan Bireysele Geçiş” makalesinde değişimi şu maddelerle temellendirir:

Şairin, şiirin toplumsal katmanlar arasındaki mevcut adaletsizlikleri değiştirebileceğine olan inancını yitirmesi, uğruna mücadele edilecek toplum fikrinin yerini Ece Ayhan’ın tabiriyle “örgütlenmiş sorumsuzluğa” bırakması, yaşadığı dönemin hâkim atmosferinin insanın özgürlüğünü ve bireyliğini tehdit etmesi, böyle bir atmosferde kendisi olarak kalabilmenin hiçbir bağlantıyı kabul etmemekle mümkün olması, ülkenin içerisinde bulunduğu siyasi ortamın etkisi, şairin edindiği hayat tecrübelerinin ve tecrübeler neticesinde şekillenen kişiliğinin tesiri. (721)

Sarıkaya, makalesinde Eloğlu şiirindeki bu yön değişikliğini şairin “Dörtsemeler” şiirinde de bildirdiğini öne sürer. Bu mısraların, özellikle “O tutunduğum insancıl dal kurudu” dizesinin “şiirde ortaya çıkan yol ayrımının şairin iradi tercihindan çok çevresel şartlara bağlı olarak merhale merhale gerçekleştiğinin haberini de içinde taşı[dığını]” (716-717) öne sürer.

O tutunduğum insancıl dal kurudu

Belki de duttu ağaç ya da geviş getiren ardıc

Belki de dedemcil kir-pas çıkınıydı hiç (BYB 223)

Şairin “toplumsal eğiliminin bitişi” olarak yorumlanan bu dizeleri “bildiri/retorik düzeyinde toplumsallığın bitişi” olarak adlandırmak daha doğru olur

Bu bağlamda Eloğlu şiiri üzerine yapılan değerlendirmelerin pek çoğunun aksine, Eloğlu'ndaki toplumcu damarın yok olmadığı, fakat yatak değiştirdiği iddia edilebilir. Toplumsal düzenin bozukluğunu, zengin kesimin yaptığı haksızlıkları, yoksul halkın yaşayışını konu alan şiirleri, yerini insanların ifade gücü olan “dil”in şiir yoluyla genişletilmesi ve zenginleştirilmesine bırakmıştır. Eloğlu'nun Türkçe'ye yönelen hassasiyeti sosyal yaşamdaki problemlere bir çözüm getirmez ancak içinde topluma yönelik bir fayda barındırdığı da söylenebilir.

Eloğlu'nun şiir dilindeki değişim ve bu değişimin nitelikleri hakkında derinlikli bir değerlendirmede bulunan Özdemir İnce de Eloğlu şiirindeki dilsel değişimin “bilinçli” olduğunu öne sürer. Bu da, Eloğlu'nun ilkeli ve erekli şiir anlayışının ikinci dönem şiirlerinde de devam ettiği savını destekler.

Eloğlu şiiriyle İkinci Yeni şiirinin farklılığını “Uyar, Cansever ve Süreya aynı pistin ayrı kulvarlarında koşmuşlardır. Metin Eloğlu ayrı bir pistte koşmuştur” (“Metin Eloğlu ya da Bir Deryadil, Bir Deryaneval” 24) cümlesiyle vurgulayan Özdemir İnce, Eloğlu'daki dil sorununun İkinci Yeni'nin dilsel bunalımıyla benzeşmediğini öne sürer:

Metin Eloğlu'nun ilk şiirlerinin izleksel çevrimi ile son şiirlerinin izleksel çevrimi, ve bu iki uç arasındaki dönemlerininki, bunların içinde yer alan ve bunları oluşturan nesneler hemen hemen aynıdır. Şiirsel, duygusal ve zihinsel süreç ise, başta ve sonda aynı semantiğin izdüşümü gibidir. İki çevrimin ve dönemin —ve elbette ara dönemlerin— şiirsel oluşturuçuları (composant) gene hemen hemen aynıdır. Değişiklik yalnızca dilde görünmektedir. Ancak böyle bir değişim (mutation) için zorunlu (Metin Eloğlu'nun durumuna uymuyor) olan semantik alan ve derin yapı değişimi (hem mutation

hem de transformation) söz konusu değil. Demek ki Metin Eloğlu'nda görülen dilsel sıçrama şiirin organik varlığıyla ilgili değil, daha doğrusu doğal bir değişim değil. Metin Eloğlu şiirin yüzey yapısına ve dolayısıyla dile şiddet ögesini uyguluyor [...] Başka bir deyişle, Metin Eloğlu'nun şiirinin nesnesi değişmiyor, çünkü o nesne ile arasında bir bunalım sancısı arızî (geçici, eğreti) olarak ortaya çıkmıyor; bu bunalım ve sancı sürekli. Metin Eloğlu şiirinde kulvar değiştirmiyor yüz metre koşuyorsa, bunu yüz metre (110 metre değil) engelliye çeviriyor. Dil'i kendi gereksinimlerine uyarlıyor. (22-23)

İnce'nin biraz çetrefilli değerlendirmelerinde dikkati çeken, Eloğlu şiirlerindeki dilsel yenilik ve zorlamaların nesnelerle kurulan ilişkiden ve hayatı algılayıştan kaynaklanan öze ilişkin bir değişim sürecinin şiire yansımaları olarak değil, tam tersine bunun dile karşı yüzey planda gerçekleşen bir “şiddet” olarak görülmesidir. İnce'nin değerlendirmesi Eloğlu'nun şiir dilinin İkinci Yeni'den ayrılan niteliğine yönelik önemli bir noktaya işaret eder ancak bunun “dile şiddet uygulamak” olarak açıklanmasının, Eloğlu'nun Türkçe sevgisine ve Türkçe'ye gösterdiği özene yapaylık atfetmesi nedeniyle, sorunlu olduğu söylenebilir.

Yine aynı metaforu kullanarak, başından itibaren Eloğlu'nun şiirde kulvar değiştirmediğini söyleyen İnce'nin, ondaki değişimin “dil”le sınırlı kaldığına ve dilsel değişimin de —İkinci Yeni'de olduğu gibi— nesnelerle, dünyayla olan çatışma ve bunalım halini dışavurma gibi bir arkaplanı olmadığına ilişkin önesürüşünü tümüyle kabul etmek zordur. Eloğlu şiirinin 1960 sonrası örnekleri incelendiğinde doğayla, nesne ya da mekanlarla kurulan ilişkinin de dile koşut bir değişim sergilediği görülür. Yani bu değişim sadece dile yüzey planda uygulanan bir “şiddet” olarak nitelenemez. Ancak modernitenin kısıpca aldığı insanın bunalımları ve hayatı

algılayıştaki köklü değişikliğin Eloğlu şiirinde İkinci Yeni'deki kadar “dramatik” bir dışavuruma kavuşmadığı söylenebilir. Bu bağlamda Eloğlu'nun anlamın yüzey yapıdan derin yapıya geçtiği ve örtüldüğü şiirlerinde bile dilin tümüyle “kendine dönen” bir nitelik sergilememesi, ya da Eloğlu'nun dille oynamayı anlamı tümüyle yerinden etmeye vardırması, İkinci Yeni'den esaslı bir farklılığa işaret eder.⁶

İkinci Yeni olayının Eloğlu şiirinde bir kopuşu imlemeyip kaçınılmaz bir etkiyle sınırlı kaldığı, Eloğlu'nu özgün kılan mizah, alay, gündelik konuşma dili canlılığı ve argo gibi üslup özelliklerinin şiirinde yeniden yükselişe geçmesinden anlaşılabilir. 1982 yılında yayımlanan *Hep*'in arka kapağında Behçet Necatigil'in şu değerlendirmesi yer alır: “Dili deryadil, müstehzi; çokluk halk konuşmasının canlılığını veren, arada argoya kaçan sevimli, sıcak, erbab bir dil! Şiirde zalim bir istihza, dokunaklı bir alay havası esiyor”. İlk şiir kitapları için yazılmış gibi duran bu ifadeler Eloğlu şiirinin İkinci Yeni'yi taklit etmediği, onun kimi özelliklerini kendi büyük şiiri içinde erittiğini gösterir. Ya da Eloğlu şiirinin bu bağlamda İkinci Yeni'nin Türk şiirine getirdiği olanaklarla zenginleşen ve gelişiminin sonunda başladığı noktaya yaklaşan dairesel bir süreç, bir çevrim olarak görülmesine de olanak sağlar.

Oktay Yivli, *Metin Eloğlu'nun Şiiri* adlı çalışmasında şairin *Hep* (1982), *Ay Parçası* (1983) ve *Önce Kadınlar* (1984) kitaplarındaki şiirlerde “yeni bir bireşim”e vardığını öne sürer ve bu bireşimin özelliklerini şöyle belirler:

Eloğlu'nun İkinci Yeni anlayışından kendi şiirine aktardığı soyut çizgi ve kapalılık yer yer görünse de bu döneme ağırlıklı olarak daha açık bir söyleyiş egemendir. Kısa hacimli biçimlerin yeğlenmesi, anlaşılır olmayı istemek ancak İkinci Yeni olayının deneyiminden yararlanmayı sürdürmek ve Garip anlayışının bir kalıtı olarak

6 Eloğlu'nun konuya ilişkin görüşleri bir sonraki bölümde, poetikası dahilinde ele alınmakta; dile koşut olarak şiirin içeriğine yansıyan değişimler de üçüncü bölümde, şiirlerin tema değerleri kapsamında incelenmektedir.

şaşırtma-sürpriz tekniğinde ısrar etmek. (43)

Örneğin, Eloğlu'nun *Hep* kitabında yer alan “Tancıl” (BYB 358) şiiri, üslubundaki canlılık ve gündelik dilin ifade biçimlerine dönmesiyle ilk dönem şiirlerini andırır:

Ak kancık horoz,
Hangi sabahın muştusu bu?
Yetti be,
Boyna yatsı pıspışlıyoruz.
Fatma,
Tuz!

“Don/Gömlek” (BYB 369) şiiri ise “aferin budalası yaz” benzetmesiyle alışılmamış bağdaştırma bağlamında, ya da içeriğin bireysel duyuşa yönelmesiyle İkinci Yeni'nin Eloğlu şiirini zenginleştirmesi olarak görülebilir. Ancak “gidi, haydin bakalım, aman” gibi konuşma dili ifadeleriyle birleşerek Eloğlu şiirinin kendine özgülüğünü örnekler:

Aferin budalası yaz geldi yine;
Gidi sevginç, neye çullanmak erken?
Haydin bakalım eli kalem tutanlar;
Hangi dula göz kırpmışım ilk düğünümde ben?
Suskunumdur, sataşırlar;
Oysa tüylerim diken diken.
Aman şiir hergele!

Sonuç olarak Eloğlu'nun ilk şiirinden son şiirine kadar kendi içinde değişmesiyle birlikte bir o kadar da “kendi” kaldığını söylemek mümkündür. Şiir ortamının bir anlamda yönünü tayin eden Garip ve İkinci Yeni akımlarının Eloğlu

şiiirine damgasını vuramadığı söylenebilir. Eloğlu, bu akımların Türk şiirinde yarattığı kırılmalarla şiirini beslerken, bir yandan kendi şiiriyle bu akımları zenginleştirir.

B. Metin Eloğlu'nun Poetikası

Metin Eloğlu'nun bir poetika metni, yani şiir üzerine düşüncelerini kaleme aldığı, kendi şiir anlayışını dile getirdiği bir yazısı bulunmamaktadır. Fakat yazdığı çeşitli yazılarda ve kendisiyle yapılan söyleşilerde sanat, ve özelde, şiir anlayışına ilişkin bilgiler bulmak mümkündür.

Öykülemeci, toplumsal meselelere ağırlık veren ve anlamın ön planda olduğu ilk dönem —Garip etkisindeki dönemi olarak nitelenen— şiirlerinden çıkarsanabilecek yargıları, Eloğlu'nun kendisinin de şiir anlayışı bağlamında dile getirmiş olduğunu görülür. “Gene O Mesele” (1951) yazısında Eloğlu şiire ilişkin şu görüşlerini aktarır: “[b]ir sanatçı toplumla, tabiatla olan ilgisini büsbütün kesmemeli, özde ve biçimde göstereceği hünere, kendi değerleri, kendi ölümsüz unsurları ile analık eden göz önündeki dünyaya omuz silkmemeli” (7). İlk şiir kitabının yayım tarihiyle aynı yılı paylaşan bu cümleler, şairin toplumla ve toplumun meseleleriyle güçlü bir bağ kurmuş olan şiirini doğru bir şekilde tanımlar.

Eloğlu toplumun göz ardı edilmemesinden yanadır, sanatçının topluma karşı ödevleri olduğunu düşünür. Şairin yazılarının, söyleşilerinin ve soruşturmalara verdiği karşılıkların derlendiği *İçli Dışlı* kitabında yer alan “Kim Kime...” başlıklı yazısı bu anlayışı gösterir niteliktedir:

İlkel, duruk toplumlarda sanatın önemi, ödevi, etkinliği bambaşka bir

anlam taşır [...] Sanat, ne bir kurt dökme, ne cici oyuncak, ne de iğne deliğinden Hindistan seyredebilme... Erdemli, yetenekli, yetkin sanatçı, birilerine dil dökmek, onları doğrultmak, sevgilerine, bıkıntılarına, özlemlerine, öfkelerine, umutlarına olumlu ışıklar tutmak, yoksunluğunu yitirecek olgulara imrendirmek istiyorsa; o güzelim hızdaysa; kaleme sarıldığında bu soylu bilincin buyruğundadır ille de! Bir çağrıdır, “kalk borusu”dur onunkisi, kimlerin duyacağını, irkileceğini bilemese de! (141)

Bu bağlamda Eloğlu'nun sanatın toplum faydasına yönelik olması gerektiğine ilişkin düşüncelerinin özellikle *Düdüklü Tencere* ve *Sultan Palamut*'ta doğrulandığı ve somutlandığı görülür. *Yeditepe*'nin 1961 tarihli “On Şaire Dört Soru” başlıklı soruşturmasında kişinin gündelik, somut yaşam düzenini kuran, yöneten bilgi, sezgi ya da huyların sanat tutumunun da öncüsü olduğunu, bunları yadsıyarak “oyunsal bir beceriklilik”le de sanat yapılabileceğini ancak elde edilen ürünlerin “insancıl bir değer”, “uyarıcı bir tanım ya da etki gücü” taşımayacağını söyler. Aynı soruşturma bağlamında Eloğlu, “Akılsız Kalem” şiirinde (*BYB* 50) geçen “Taş kırmak da önemli, şairlik de önemli” dizesini akla getiren görüşlerini şöyle ifade eder:

Sanata; dıştan edindiğimiz somut etkilere, izlenimlere, sorulara bir soyut yanıt gözüyle de bakmak doğru. Sanatçı bu eylemini hem kendi açısından, hem toplum açısından yansıtabildiği ölçüde önem, anlam kazanıyor. Dolayısıyla, bildirisini sunmayı yeğlediği kişilerle aralarında bir ortak dil kurmak zorunda. Bence bir “kurt dökümü” değil sanat; hekimin, yargıcın, yönetmenin, siyasacının, bilimerinin ödevlerini andırır bir uğraş... (5)

Bu yanıtlarda şiirlerinde İkinci Yeni doğrultusundaki değişimlerin iyice

görünür olduğu *Horozdan Korkan Oğlan* kitabı yayımlandığı zamanda bile, şairin şiir ve daha genel olarak sanat üzerine düşüncelerinin pek değişmediği dikkat çeker. Eloğlu, şiir uğraşını topluma bir şekilde hizmet eden ve bir ucundan ona katkıda bulunan birtakım meslek gruplarının edimleriyle koşut görmektedir. Yukarıdaki düşüncelerine dayanarak Eloğlu'nun, şiirlerinde anlam geri plana çekilse ve örtülse bile, özde bir toplumcu olarak kaldığını söylemek mümkündür.

Eloğlu, insanın ve dolayısıyla üretilen sanat eserlerinin içinde bulundukları çağın etki ve şekillendirmesine ister istemez maruz kaldığı görüşündedir, bu nedenle topluma uzak bir şiirin sahiciliğinin sorunlu olduğunu düşünür.

Yeditepe'de yayımlanan “Metin Eloğlu ile Bir Konuşma”da (1952) Eloğlu, “[h]alk kendi sanatını kimselere danışmadan, aklına estiği, yüreğinden koptuğu gibi yapar yakıştırır. Biz ne kadar yırtınsak o tadı, o özellikleri veremeyiz” yönündeki, şairi halktan saymayan düşünceye karşı çıkar ve erişmeye çalıştığı şeyin “yeni bir halk şiiri” olduğunu söyler:

Yeni bir “halk şiiri”ne nasıl varmalı; onu araştırıyorum. Yazıp çizdiklerimizde insanın içini sıkan bir noksanlık var. Bir bencillik, bir şairanelik, bir eski düzen diyeceğim geliyor [...] Yeni bir halk şiirine varabilmek için şu ezberlediğimiz cici şiir öğelerinden, şekil inceliklerinden, mısra hendeselerinden cayıp; daha yalın, daha özden bir deyiş çeşnisi bulmalı gibime geliyor. (3)

Eloğlu'nun halk şiirine duyduğu yakınlık şiirlerinde de belirgindir. Söyleyişte yalınlık, sadelik ve canlılık gibi niteliklerin öne çıktığı halk şiirinin bu olanaklarından yararlanır, halk şairleri (Karacaoğlu, Yunus) ve halk anlatıları kişilerine (Koroğlu, Ayvaz gibi) atıflarda bulunur.

Şairin ilk dönem şiirlerinin öne çıkan niteliklerinden biri de büyük ölçüde

öykülemeye dayanmasıdır. Şair, şiirde öykünün yerine ve neden bu denli yoğun kullandığına ilişkin ilk kitabının yayımlandığı 1951 tarihinde, “Şiirde Hikaye” (1951) yazısında kendi üslubunca şöyle der:

Şiire hikâye gerekiyor [...] Ama halkın hikâyesini anlatacak şairin halkın yanında yaşamadan, onun dilini bilmeden böyle hem güç hem önemli bir işe kalkışması boşunadır. İnsan kendi gidip görmediği yerleri başkasına nasıl tarif etsin? “Ahmet kendini pencereden attı” demeye dili dönmeyen şair, elbette ki, “alacakaranlıkta hürriyetin sesini işitiyorum” veya “[h]azan akşamlarında seni aradım” diyecek. Sermaye tükenince de “[b]uldum seni güz akşamlarında deyiverir. Çevir kazı yanmasın. Halkın, gerçeğin, aydınlığın şiirini şöyle süssüz ve yalansız yazıversene bakalım; dünya görüşünün bu yoldaki çabalamanın işe yarayacak cinsten olduğunu kaleminden bize duyuruversene... (Aktaran Bezirci, *Metin Eloğlu* 29-30)

Bu cümlelerde Eloğlu'nun şiirde süslü anlatıma ve şairaneliğe başvurulmasını, halkın diline yeterince hakim olmamakla ilişkilendirdiği görülür. Eloğlu'nun özellikle ilk dönem açık ve toplumsal mesajlı şiirlerini önemli kılan özelliği tam da burada ifade ettiği gibi halkın dilini tüm canlılığı ve kıvraklığıyla kullanabilecek kadar iyi bilmesidir. Yine aynı yazıda, Eloğlu bu tür şiirlerin çok sade ve basit görünmesine rağmen, “halkın her gün harcayı harcayıverdiği sözleri ona ilk defa işitiyormuş gibi verecek bir ustalık” (31) gerektirdiğine değinir.

Eloğlu, “Ayşemayşe Üstüne Konuşma” (1968) başlıklı söyleşisinde, şiirinde 1950'lerin sonu 60'ların başında görülmeye başlanan değişimin düşünsel arkaplanını şöyle ifade eder:

O yıllar, şiirin toplumsal gerçekleri paldır küldür değiştirebileceği

kanısındaydım. Bugün ise, şiirin toplumumuzdaki görevi, olsa olsa, belli bir ilgiler kümesini yüceltmeye yeter anca... Daha açık bir deyimle: Dünya çapında bir düzeye eriştiği söylenen şiirimiz, şu otuz milyonluk Türkiye'de pek pek üç beş bin kişiyi etkilese bile, bu etkinin toplumda olumlu olarak yansımaları düşsel bir kanı. (*İçli Dışlı* 373)

Eloğlu, şiirinin her döneminde bir görev bilinciyle hareket ettiğini ifade eder. 1970 tarihli bir söyleşisinde, şiirlerindeki yoğun dilsel çabayı neden gerekli bulduğuna ilişkin, şiirin “ilkten bir dil uğraşı” olduğunu vurgulayarak bu çabayı her şairin doğal ödevi olarak gördüğünü söyler. Eloğlu'na göre bu çabası “zorlama” olarak da tanımlanamaz (*İçli Dışlı* 331).

Bezirci ile yaptığı “Ayşemayşe Üstüne Konuşma” (1968) başlıklı söyleşisinde “şiir çoğu dönemlerde —gereksiz bile olsa— ille de dili kurar, için için. Ben de [...] kendi yapıma, açığa göre bir 'şiir dili' kurduğum kanısındayım” (376) diyen Eloğlu, belli başlı iki şiirsel yönelimden bahsedilebileceğini söyler ve kendi şiirini şöyle konumlandırır:

Bence, iki tür şiir var. Biri yaşantıya; kaynaklara vs. gündeş sorunlara eğik şiir; biri de bir laboratuvar çalışmasını andıran “sentetik” diyebileceğim şiir. Oysa benim özendiğim şiir “mutlak” bir anlam, bir öz taşıyan, biçimini, sesini o içeriğe adayan bir türdür. Bence mısra işlevini yitirmedi. Açıklamak gerekirse, şiirin salt bir bütün, bir anlam toplamı olması gerektiği kanısındayım. (377)

Eloğlu'nun bahsettiği birinci tür şiir, aslında kendisinin de özellikle ilk iki kitabında örneklerini verdiği şiirdir. Ancak burada söyleşi tarihinin 1968 olması önem taşır zira bu tarihlerde Eloğlu şiirindeki değişim gerçekleşmiştir. “Sentetik”

olarak tanımladığı ikinci tür ise İkinci Yeni'yi işaret eder. Eloğlu bu iki türün de dışına çıkan bir şiiri hedefler. “Bence mısra işlevini yitirmedi” cümlesi ise Cemal Süreya'nın “şiir geldi kelimeye dayandı” çıkışına bir karşılık olarak okunabilir. Bu bağlamda Eloğlu'nun poetikasının İkinci Yeni'yle akraba olmadığı öne sürülebilir.

Eloğlu, şiirinde çoğunlukla İkinci Yeni etkisi bağlamında ele alınan değişimi, “Türkçe'yi yeniden kurma çabası” olarak değerlendirir:

Biz türlü nedenlerle dilini yitirmiş bir ulusuz. Bu yitikliğı gidermek, Türkçeyi yeniden kurmak öncelikle edebiyatçılara düşüyor. Yani, ben dilimi yeniden yaratmak, geliştirmek, ondan ötede şiirimi kurmak zorundayım, oysa, bir Fransız, İngiliz vb. için böyle bir sorun yok. Son çalışmalarındaki tutumumun özellikle dilimizin anlatım gücüne yönelik, başka bir deyimle, şiirimin çözümleyici, öyküleyici değil, dilimizi yeniden kurucu yönüne önem veriyorum. Bunun sonucu da ortaya konan yapıtların soyut olarak nitelenmesi oluyor. (“Ayşemayşe Üstüne Konuşma” 376-377)

Bu değerlendirmede öne çıkan, Eloğlu'nun toplumcu şiir döneminde olduğu gibi şiire bir görev bilinciyle yaklaşan tutumunun devam etmesidir. Türkçenin Arapça ve Farsça kökenli sözcük ve dilbilgisi kurallarından arındırılmasını hedefleyen dil devrimine atıfta bulunularak dilin yeniden “kurulması” gerektiğini ve bunun ancak şiir yoluyla başarılabileceğini düşünür. Bu bakımdan Eloğlu şiirinin amaçlı bir şiir olduğu söylenebilir.

Eloğlu, şiirinde meydana gelen değişimleri şöyle değerlendirir: “*Odun*’da, *Sultan Palamut*’ta daha çok konulara, bildiriye yüklediğim sarsıcılık, diyelim bir *Ayşemayşe*’de, bir *Dizin*’de, dil-içi bir aykırılık, şaşırtma ögesi olarak görülüyor” (*İçli Dışlı* 306). Bu cümle, Eloğlu'nun şiirinin her iki döneminin de başat özelliklerini

ve şiirindeki değişimin niteliğini kısa ve öz bir şekilde tespit ettiğini göstermektedir.

Behzat Ay ile yaptığı bir söyleşide Eloğlu, şiirin dil ile olan ilişkisi bağlamında şu değerlendirmeyi yapar: “Dil, ozanların ön araç'ı, ön kulp'u. Öyle olunca da ozan sayısınca 'kendine özgü dil' de ortaya çıkacak elbet... Ama kimileri bu zorunluluğu amaç ediniyorlar, kimileri de hep araç bilip hep özene bezene kullanmayı yeğliyorlar. Ben ikincilerdenim” (“Metin Eloğlu İle” 12). Eloğlu, “dil”i şiirin amacı olarak görmediğini, kendine özgü bir dil yaratmanın amaç haline gelmesinden yana olmadığını belirtir. Bu düşünce Eloğlu poetikasında önemli bir yer tutar.

Eloğlu'nun şiir ortamına ve İkinci Yeni'ye dair bir başka eleştirel yargı ise 1970 yılında *Güney* dergisinde yayımlanmış şu ifadelerinde görülebilir:

Şiirimizin son çıkmazı, kündeğe gelmesi şu bence: Kimin kime
“meram” anlattığını bilememesi! Ulusallıktan, yersellikten, nesneden
sektiğimiz ölçüde; evrensele bitiştiğimizi, sanıyoruz. Olacak şey mi?
Sanki karşımızda tuzu kuru Hans'lar, hippie John'lar, bunalık
Jacques'lar sıram sıram... (*Güney* 29: 3)

Şair, toplumu göz önünde tutarak şiir yazılması gerektiğini öne sürmektedir adeta. Bu yargılar, şairin dili kurmaya yöneldiği döneme ait olmaları nedeniyle önem taşır çünkü şiirinde yazdığının aksine Eloğlu'nun içindeki “[o] insancıl damar[ın]” kurumadığını göstermektedir.

Sonuç olarak, yazı ve söyleşilerinde dile getirdiği düşüncelere dayanarak bir Metin Eloğlu poetikası çıkarılırsa, şiirin öncelikle bilinçli bir dil uğraşı olduğu ve “yaşama ekli” —yani “sentetik”likten uzak— olması gerektiği düşüncesi öne çıkar. Öyle ki Eloğlu, şiirini kendi yaşamıyla tanımlar. 1968 yılında yayımlanan *Ayşemayşe* kitabına ilişkin, “*Ayşemayşe*'nin vardıği aşamanın yeri, anlamı ne sence?” sorusuna

karşılık şu cevabı verir: “Yerini kestirmek bana düşmez. Anlamı ise, 1968 Metin Eloğlu'sunun tanımlanmasıdır” (*İçli Dışlı* 326).

Eloğlu poetikasında şair ise içinde yaşadığı topluma karşı ödevi olan bir sanatçı olarak ele alınır. Kendi şiiri bağlamında bu ödevin, başlarda toplumcu bilinçte, 1960'lardan itibaren ise Türkçe'nin ifade gücünü ve sahasını genişletmeye yönelik dili kurma çabasında karşılığını bulduğu söylenebilir.

C. Metin Eloğlu Şiirinin Geçmişe ve Geleneğe Bakışı

1. Divan Şiirine Bakış

Şiir, yazıldığı zamanın bir ürünü olmakla birlikte; karşı çıkararak, dönüştürerek veya sürdürerek bir şekilde parçası olduğu şiir geleneğiyle de ilişki içindedir. “Şiir, geçmişe yapılan atıflarla ilerler” diyen Behçet Necatigil, şiirin adeta geçmişe dayanarak ve gücünü oradan alarak kurulduğunu imler. Divan şiiri bağlamında, Eloğlu'nun bir şair olarak geçmişle kurduğu ilişki büyük oranda bir reddediş ilişkisidir. Bu durum, şairin kendi söylemlerinden anlaşılabileceği gibi, şiirlerinden de çıkarılabilir.

Eloğlu, divan şiirine olan bakışına dair kendisine yöneltilen bir soruya — özgün üslubuyla— söyleşiye de başlık olan “divan şiirinden payıma zırnık düşmemiştir” yanıtını verir. Füsun Akatlı'nın kendisiyle yaptığı bu söyleşide Eloğlu divan ve halk şiiriyle kurduğu ilişkiye dair şöyle der:

Hani şiir geçmişimiz var denir ya; ben pek sanmıyorum. Divan şiirinden payıma zırnık düşmemiştir; halk şiirimiz ise bir türkü tadı

bırakır bende. Cumhuriyet döneminde çağdaş şiirimizin eşiği. Bir
de Batı şiirindeki uyarıcı tadı, nitelikleri özümseyip dilimize
yaraştıran kimi ozanlarda. (6-7)

Bu açıklamayla Eloğlu, Türk şiirini divan ve halk şiiri köklerinden soyutlayarak,
şiirin Cumhuriyet dönemiyle birlikte adeta bağısız ve dayanaksız, yeni baştan inşa
edildiğini öne sürer. Eloğlu, modernleşen Türk şiirinin divan şiiriyle bir bağı
olmadığını düşünür, en azından kendi şiiri için durum böyledir. Bu düşüncenin,
Eloğlu'nu modernlikten çok avangart bir konuma yerleştirdiği öne sürülebilir; çünkü
Eloğlu geçmişe ve geleneğe bakışında, kopuşa yakın bir tavır içinde görünür.

Özlem Fedai, Eloğlu'nun divan şiirine ilişkin tutumu bağlamında şu
değerlendirmeyi yapar: “Metin Eloğlu'nun şiiri gerçekten de geçmişle sağlam manevî
bağları olmayan bir şiiridir [...] Geçmişin kültüründen ya alay etmek amacıyla, yani
şiiri için bir malzeme oluşturduğu için faydalanır ya da form olarak onun nazım
şekillerini, edebî sanatlarını alır” (120). Fedai'nin ifade ettiği gibi Eloğlu'nun asıl
uzak ve tepkili olduğu şeyin divan şiiri değil; siyasi, sosyal yapılanması ve kültürüyle
Osmanlı Devleti olduğu öne sürülebilir çünkü birkaç şiirinde Osmanlı padişahlarını
alaya aldığı, din odaklı toplumsal sistemi eleştirdiği görülür. İlk kitabı *Düdüklü
Tencere*'deki “Padişahın İzniyle” ve “Padişah Sayesinde” şiirleri bu duruma örnek
verilebilir. Örneğin “Padişahın İzniyle” (BYB 26-27) şiirinde, padişahların harem
yaşantısına gönderme yapılır, cariyelik kurumu eleştirilir:

Yatsıyla imsak arasında

Gizli ferman bilindi

Tatar Ayşe soyundu

Harem dairesinde

[...]

Naçarlık içinde Ayşe'nin ömrü

Pencere karşısı cellatlı kule

Ayşemayşe'de yer alan “Kulunç” (BYB 198) şiiri de bu konuya göndermede bulunur.

Neymiş, daha çıkamaz mıymış halvetten o sultan-multan

Haydin bir pire için yorgan yakanlar

Eloğlu'nun divan şiirine karşı olumsuz bakışını gösteren en açık örneklerden biri de, yine, *Düdüklü Tencere* kitabındaki “Aç Karnına Sakız” şiiridir. Beşiktaş'ta bir kahvehanede şiir yazmaya çalışan karnı aç, cebi delik şair Şükrü Bey'in içinde bulunduğu trajikomik durum, mizahın öne çıktığı bir üslupla anlatılır:

Melâl sevdâzedeye lütûftur sanıyorum

Ey sâki bana mey sun, için için yanıyorum...

[...]

Mehtâplı gecelerde ruhum hasretle inler

Bu ilahi nağmeyi taşısın yelkenliler...

[...]

Hazân akşamlarında inleyen bir garip ney;

Ardından kahkahalar, Tanrım, bu ne biçim şey? (BYB 31-34)

Alıntılanan beyitler şair Şükrü Bey'in ağzından yazılan kısımlara örnektir. Şiir, bir yandan şair Şükrü Bey'in içler acısı durumu üzerinden ilerlerken, aralarda Şükrü Bey'in yazdığı beyitlere dönülmesiyle ortaya çıkan tezatlık üzerine kuruludur. Eloğlu, toplumu (ve kendi yaşamını) gerçekliğiyle anlatmak yerine; çizdiği şair tipinin sanatlı bir söyleyişle mehtaplı geceler, sâki, mey gibi şeylerden bahsetmesini alaya alır. Hayatın gerçeklerinden bu denli uzak bir şiir yazmaya çalışmayı, “aç karnına sakız” çiğnemeye benzetir.

İçinde cinas olsun, teşbih, istiare olsun.

Yürekler acısı bir şiiriyet;
Barışla ne işim var, neme lazım hürriyet.
Veremle, intiharla bitsin sonu;
Ucunda on papel var, boru mu bu!

Son dizede ise, divan şairlerinin sarayca beğenilen şiirleri karşılığında maddi kazanç elde etmelerini, para karşılığı şiir yazan bu şair tiplemesinin ağzından eleştirir. Bu bağlamda Eloğlu'ndaki divan şiiri karşıtı tutumun şairin “yaşantıya ve gündeş sorunlara” yönelen şiir anlayışından ve divan şiirinin bu anlayışın karşısında yer almasından kaynaklandığı söylenebilir. Dolayısıyla, *Düdüklü Tencere*'nin öne çıkan sosyal eleştiri izleğine divan şiiri eleştirisi de eklenmiş gibidir.

Aynı sebeplerle —yani şiirin halkın yaşantısına, problemlerine ve gündelik hayata ilişkin unsurlara uzak olması— “Bit Yeniği” (*BYB* 28) şiirinde Tanzimat ve sonraki birkaç dönem şiirinin de eleştiriye tabi tutulduğu görülür:

Tanzimat, Servet-i Fünun, Fecriati...
O dehşetli yazarlar bir olup
Bunca gerçeği tefe kodular.
Bülbülle mehtabın hakkını,
Heceyle aruzun şerefini korudular

“Masal Masal Matitas” (*BYB* 72) şiirinde ise divan şiiri hakaret sıfatı gibi kullanılır:

A düzenbazoğludüzenbaz,
A Divan Şiiri kılıklı herif,

Şairin kitaplarına almadığı, dergilerde kalmış şiirlerinden biri olan “Mızrabı Eflâtun Gölgesi Tamburunun Fiskosu Ol Sitanbul Kuşluğuna Postu Sermiş O Cinfikirlinin Pop Serzenişleri Üzerine Şiir” (*İbresiz Bir Pusula*, *BYB* 616) başlıklı, tek dizeden oluşan şiirde de zengin-fakir karşıtlığı üzerinden eski şiir hedef alınır:

Siz fakirsiniz, dilinizdeki o zengin beyitler kimin?

1974 yılında yayımlanan bu şiir bağlamında, Eloğlu'nun toplumcu dönemine ait şiir temalarının çok azalmış olsa da tümüyle yok olmadığı, son dönem şiirlerinde bile kendini gösterdiği iddia edilebilir.

Şiirini, gelenekten yoğun bir şekilde beslenerek kuran Yahya Kemal'in şiir anlayışına eklenilebilecek bir şair olan Âsâf Hâlet Çelebi, Eloğlu'nun *Düdüklü Tencere*'si hakkında yazdığı “Düdüklü Tencere” ve “Pislik Edebiyatı” yazılarında Eloğlu'nu kutsalları olmadığı için eleştirmekte ve bu kitabın “cehalet, kabalık, vurdumduymazlık ve serserilik propagandası yapan antisosyal bir meyilden doğduğunu” söylererek Eloğlu'nun ilk şiir kitabını “âdi, işsiz, inatçı ve kaba görünmeyi marifet sanan, yeni teşekkül etmekte olan bir züppeliğin mukaddes kitabı” olarak nitelemektedir (aktaran Fedai, 120). Bu öfkeli eleştiri Türk şiirinde iki farklı damarı temsil eden şairlerin şiir dünyaları ve dünya görüşleri arasındaki uzaklığı da gösterir niteliktedir. Çelebi'nin yanısıra, Asım Bezirci'nin *Metin Eloğlu* kitabında aktardığına göre, şair benzer nedenlerle Sadi Korat (“Dikkat”, *Hisar Dergisi*, Ekim 1952) ve İbrahim Minnetoğlu (“İmbikten Damlalar”, *Hergün*, Aralık 1952) gibi yazarların da eleştiri ve saldırılarına uğrar (28).

Böyle olmakla birlikte, Eloğlu'nun şiirlerinde divan şiirine ve şairlerine olan kimi göndermeler şairin divan şiiri dünyasının büsbütün uzağında olmadığını ve divan şiiriyle bir şekilde ilişki kurduğunu gösterir niteliktedir. Eloğlu'nun alay veya eleştiri bağlamı dışında, içerik olarak da divan şiirinin önemli şairlerinden biri olan Nedîm'e ve onun şiirlerine gönderme yaptığı görülür. Bu göndermelerde Nedîm hep laleler ile birlikte anılır:

Öyle boş yere değil, aklından çıkacağını sanmam

Biraz deli ve Nedim'in şiirlerindeki gibiydi.

Nedim'in şiirinde laleler vardır

Âşıktı, şairdi o; öyle yazardı (BYB 534)

“Hasat” başlıklı bu şiir, Eloğlu'nun 1942-44 yılları arasında yazdığı ilk şiirlerindendir.

Eloğlu'nun kitaplarına dahil etmediği bir başka şiiri, 1950 yılında *Varlık*'ta yayımlanmış olan “Hanım İğnesi” de Nedîm'e ve divan şiirine atıflar içerir.

Elbet içeceksin; güzel kadınsın

Tatlı dilinde bunca beyit;

O beyitler şair Nedim'e ait

Elinde lalelerle incecikten yürürsün.. (*İbresiz Bir Pusula*, BYB 572)

Eloğlu'nun Nedîm ile kurduğu ilişki, en açık şekilde, dergilerde yayımlanan ilk şiirlerinde görünür. “*Başlangıç Şiirleri*”nde yer alan “Sizi Anmaktayım” (BYB 526) şiirinde Nedîm'e tekrar rastlanır:

Sizi anmaktayım aziz şairler

Fuzulî, Mevlâna, âşık Nedim;

Sizi unutamadım güzel şiirler,

Aklımdasınız OKTAY, ORHAN, SABAHATTİN⁷!

Fuzulî ve Nedîm'e “aziz şairler” hitabıyla seslenen Eloğlu'nun, “divan şiirinden payıma zırnık düşmemiştir” ifadesinin şiirlerinde tam anlamıyla doğrulanmadığı söylenebilir. Eloğlu'nun şiirlerinde adı en fazla geçen divan şairi Nedîm'dir. Şairin bu bağlamda kendini özellikle Nedîm'e yakın gördüğü ve onun şiirlerini kendi dünya

7 “Sabahattin”, Eloğlu'nun edebiyat öğretmeni, onları “yeni şiir”le (Garip) tanıştıran şair Sabahattin Kudret Aksal olsa gerektir. Asım Bezirci, *Metin Eloğlu* monografisinde Eloğlu'yla S.K. Aksal arasında arkadaşlığa varan bir ilişki olduğunu, Eloğlu'nun o sıralar yazdığı şiirleri öğretmenine gösterdiğini ve onun salık verdiği dergileri izlediğini belirtir (14). Eloğlu da, kendi sanat kişiliğinin meydana gelmesinde önemli saydığı şairlerin kim olduğu sorusuna, “[o]rtaokuldayken Sabahattin Kudret Aksal Türkçe öğretmenimizdi. Güçlü ozanları, gerçek dizinleri tanıyıp izlememde çok yararı dokunmuştur” cevabını verir (*Yeditepe* 44). Ayrıca, Eloğlu *Yumuşak G* kitabının “Ğ” -yani kitaba adını veren şiirini- de Sabahattin Kudret Aksal'a adanmıştır.

görüşü ve algısına yakın bulduğu iddia edilebilir. Hayata ve şiire bakışındaki rindane tutum, yaşam sevgisi ve coşkunluğu gibi nitelikler bakımından Nedîm ile Eloğlu arasında bir bağlantı kurulabilir. Aralarında yüzyıllar olmasına ve tarz olarak çok farklı şiirler yazmalarına rağmen, Eloğlu ile Nedîm aşk odağında ortak bir ruh dünyasına sahip gibilerdir. “Sizi Anmaktayım” şiirinde ondan “âşık Nedim” olarak söz etmesi bu bağlamda düşünülebilir. Yine “*Başlangıç Şiirleri*” içinde yer alan “Aşk Şiiri” de bu savı destekler niteliktedir:

Nedîm'di eskiden aşk memleketinin padişahı

Şimdi bizlere kaldı sevdalı söz etmek! (BYB 532) dizelerinde şair Nedîm'den kendisine uzanan bir bağlantıya, adeta kendisine miras kalan bir şiir ödevine işaret eder. Dolayısıyla Eloğlu'nun divan şiirine ilişkin olumsuz ifadeleri özellikle içerik olarak topluma ve hayatın gerçeklerine uzak olması bağlamında şiire yüklediği ödev anlayışına ters olduğu için anlaşılır olmakla birlikte, yaptığı atıf ve anıştırmalara dayanılarak Eloğlu'nun divan şiirinden büsbütün uzak olmadığı söylenebilir.

Nedîm'le kurulan bu olumlu ilişki, Nedîm'in şiir tarzı ve dil kullanımının Eloğlu'nun anlayışına yakın olmasına da dayandırılabilir. *Nedîm Divânı*'nı hazırlayan Prof. Muhsin Macit, önsözde Nedîm'in şiir dili ile ilgili olarak şu bilgileri verir:

Onun asıl kudreti dili kullanmadaki ustalığında saklıdır. Konuşma dilinden gelen söyleyişleri kullanmadaki dehası [...] onu çağdaşlarından ayırır. Redif ve kafiye kullanımında geleneğe bağlı olan şairin ara sıra Türkçe kelime ve eklerle yaptığı kafiyelerdeki doğallık, daha önceki şairlerde az rastlanan bir özelliktir [...] Bilindiği gibi XVIII. yüzyılda halk ve divan şiiri arasında nisbî bir yakınlık söz konusudur. Nedîm'in [...] dörtlükleriyle başlayan koşmaları, yerlilik

arzusunun en somut gösteregelerindendir. Nedîm'in yerlilik merakının en dikkate değer tarafı ise şiirlerinde İstanbul hayatından sahneler sunmuş olmasıdır. (12-13)

Şiirlerinde İstanbul'un ve aşk izleğinin büyük yer tuttuğu, İstanbul şairi olarak nitelenebilecek Eloğlu'nun Nedîm'le kurduğu ilişkide başta aşk izleği olmak üzere, Nedîm'in konuşma diline ait söyleyişlere, yerliliğe olan ilgisi ve rindane hayat algısı gibi ortak yönelimlerin etkili olduğu düşünülebilir.

Eloğlu'nun divan şiirine bakışı bağlamında bilgi veren bir diğer önemli şiir de “Solungaç” şiiridir. Eloğlu Bâkî'yi —Eloğlu'nun çok iyi bildiği ve şiirlerinde çok sık kullandığı— balık ve balıkçılık ile ilgili kavram ve eylemlerin öne çıktığı bir bağlama yerleştirir ve Bâkî'yi, bilgeliği çağrıştıran “hani şu kılcal damarları sakallaşmış Baki” (*BYB* 288) imgesiyle tanıtır. Şiirde balıkçıların ağları çekerken bir ağızdan “ananız bekler / hey allah / bacınız bekler / hey allah / karınız bekler / hey allah / asılın yahu / hey allah / azıcık kaldı / hey allah” deyişleri, divan edebiyatı eserlerine yeğ tutulur ve Bâkî'ye şöyle seslenilir: “Ne türküdür o be; sizin ağır/aksak semaîlerinize, acem tangolarınıza değişmem billahi!” (289). “Solungaç”, Eloğlu'nun az sayıdaki düzyazı-şiir örneklerinden de biridir. Şiirin formunun düzyazı olması, Bakî odağında divan şiirine karşı duruşun bilinçli bir şekilde şiirin biçimine de yansıtılması olarak değerlendirilebilir.

“Metin Eloğlu 'Şiiriyet'i” başlıklı yazısında Eloğlu şiirinin temel niteliklerine değinen Mustafa Kõz, divan şiiriyle ilişkisi bağlamında Eloğlu şiirinin “halk şiirinden aldığı söz rahatlığını, şiirsel buluşu, ironiyi, divan şiirinin sesiyle de birleştir[diğini]” (26) söyler. Ayrıca “Uyakça” ve “Zurna” şiirlerindeki gazel sesi ve beyit örgüsünü Eloğlu'nun bu şiirlere rastlantıyla değil birikimle varmış olduğunun önemli belirtileri olarak değerlendirir:

Ortalığın ağarma vakti, o nerede geceledi bilinmez

Güzün kışa döndüğü hangi yazda incelendi bilinmez

[...]

Yüzyıllar geri mi döndük aman ne iy'ettik

Eksioğlueksi bilinmedikçe gerçek artı bilinmez

“Uyakça” (BYB 229) şiirinde yer alan bu beyitler Eloğlu'nun dil üzerine yoğunlaştığı dönemde geleneksel gazel nazım şeklini, redif ve kafiyeyi kullandığına örnek gösterilebilir. Bu bağlamda Eloğlu'nun özellikle 1960 sonrası şiirlerinde geleneksel nazım biçimlerini kullanan şiirler yazmasına bakılarak, divan şiirine biçim bağlamında karşı olmadığı söylenebilir. Ayrıca alıntılanan ikinci beyitte geçen “eksioğlueksi” sözcüğüyle divan şiirinin imlendiği çıkarımını yapmak da mümkündür. Dolayısıyla Eloğlu'nun divan şiirine karşı duruşunun “körü körüne” bir tutum olmadığını söylemek mümkündür.

Eloğlu'nun geçmişle, kendinden önceki şairlerle kurduğu ilişki bağlamında, özellikle Yahya Kemal'le kurduğu ilişki dikkat çeker. Şiirlerinde veya yazılarında ona yaptığı atıflar alay ve ironi barındırır. Şair, Yahya Kemal'e karşı da dine, kutsallara, devlete karşı takındığı o eleştirel, alaycı ve önemsemeyen tavrı takınır. Eloğlu *Yeditepe*'nin Kasım-1952 sayısında, Yahya Kemal'in “Âheste çek kürekleri, mehtâb uyanmasın” diye başlayan şiirini “Yahya Kemal'den, çeviren: Metin Eloğlu” ibaresiyle Türkçeleştirmiştir (bkz. Ek 1). Bu “çeviri” Eloğlu'nun Türkçeye olan dikkat ve özenini göstermekle birlikte, Yahya Kemal'in şiir dilini Türkçe olarak görmediğini işaret etmesiyle de önem taşır. Eloğlu'nun yeni bir halk şiirine ulaşma hedefi onu halkın kullandığı sözcük, deyim ve ifade kalıplarına yöneltmiştir. Bu nedenle Arapça ve Farsça sözcüklerle yoğrulmuş Osmanlıcadan uzak durmasının da divan şiirine karşıtlığında payı olduğu düşünülebilir.

“Hele bir Yahya Kemal yetişti ki

Yahya Kemal derim sana!” dizelerinin geçtiği “Bit Yeniği” (BYB 28) şiirinde ve “Le Grand Parmak La Porte” (BYB 84) şiirinde yer alan “Koskoca Yahya Kemal'e tenezzül etmemiş kadın!” dizesinde alayla karışık bir şekilde Yahya Kemal'e atıfta bulunulduğu görülür.

Eloğlu'nun “Enayilik”⁸ öyküsünde de Yahya Kemal'e ve şiirlerine gönderme vardır. Öyküdeki Nigâr karakteri bir arkadaşına sevgilisinin karakterinin değişmesinden dert yanarken şöyle der:

Sorma şekerim; bizimkinden gitgide sıtkım sıyrılıyor. Bir kibarlaştı, bir nane mollalaştı ki [...] Zaten delilik bunların sülalesinde varmış: Amcası, şimdiye kadar keşfedilmeyen bir altıncı kıtayı yayan keşfe çıkmış. Büyükannesi sabahtan akşama kadar büyücü büyücü dolaşır; kendine sekseninden sonra koca ararmış. Halazadesi Yahya Kemal'in şiirlerine hayran... (120)

Öykü kişisi, Yahya Kemal'in şiirlerine hayran olmayı verdiği diğer örneklerdeki gibi bir delilik işareti sayar.

Verilen örneklerden anlaşılacağı üzere, Eloğlu'nun eski şiirin izinden giden Yahya Kemal'in Türk şiirindeki otoritesi, şiirleri ve şiir anlayışıyla bir sorunu olduğu görülür. Şair, Yahya Kemal'le alay, küçümseme ve eleştiri bağlamlarında ilişki kurmakta ve kendinden önceki bu şiir damarına uzak olduğunu göstermektedir. Eloğlu'nun Yahya Kemal'e birçok atıf yapmasının nedeni Yahya Kemal'in Orhan Veli ve arkadaşlarının — Eloğlu'nun da— savunduğu “yeni” şiiri küçümsemesinde ve

8 Eloğlu, şair ve ressam kimliklerinin yanısıra aynı zamanda öykü yazarıdır. Yukarıda sözü geçen “Enayilik” öyküsü ilk olarak Şubat 1954'te yayımlanmıştır. Eloğlu, hayattayken öykülerini derleyip bir kitap halinde yayımlamamıştır. Turgay Anar tarafından, Eloğlu'nun çeşitli süreli yayınlardan derlenen 25 öyküsü *İstanbul* adıyla, 2009 yılında, Yapı Kredi Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Bu tezde kaynak olarak kullanılan kitap *İstanbul*'dur.

sahip olduğu şiir anlayışıyla kült bir şair olmasında aranmalıdır. Orhan Veli, Yahya Kemal'in o günkü şiir ortamında nasıl bir yeri olduğunu 1946'da *Ülkü* gazetesinde yazdığı “Şiir Meclis'te” yazısında şöyle ifade eder: “İstanbul Milletvekilliğini Yahya Kemal kazandı. Buna sevinmek mi lazım bilmiyorum. Çünkü Yahya Kemal şimdiye kadar birçok büyük mevkilerde bulundu. Bu mevkilerin en büyüğü de Yahya Kemallik mevkii idi” (aktaran Şeref Özsoy, *Kanık'sadığım Biri Orhan Veli* 112).

Böyle olmakla birlikte Eloğlu'nun, “Divan Şiirinden Payıma Zırnık Düşmemiştir” başlıklı söyleşisinde Yahya Kemal'in Türk şiirinin modernleşmesindeki önemini de teslim ettiği görülür. Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet'i anarak “Batı etkisini özümseyip aktaran bu tür ozanların geçerliliği çağdaş şiirimizde büyük etken olmuştur” (*İçli Dışlı* 358) der.

Geçmişe bakış ve onun güncellikle ilişkisi konusunda bir değerlendirme ve karşılaştırma olarak ise “Ninelere Dedelere Şiirler” şiirindeki şu dizeye bakılabilir: “Ringo ringo şişeler mi, pop mu, yoksa Hafız Burhan mı bağınaz?” (*BYB* 336)

“Gelenekten yararlanmak” ifadesinin sanatsal edimler için yanlış ve yapay olduğunu öne süren Özdemir İnce, “Metin Eloğlu ya da Bir Deryadil Bir Deryaneval” başlıklı yazısında Eloğlu'nun “geleneğe kulak asmayışını” sanatsal alanda gelenekle kurulan ilişkiyi doğru anlamış olmasına bağlar:

Sanatsal ve yazınsal yaratıyla ilgili olarak gelenek'in (varsa) içgüdüsel, tepkesel (reflexe'li) olması daha iyidir. “Gelenek”in iyisi “Gidenek” olanıdır; ancak “Gidenek” olan “Kalanak” olabilir. Bu ilişkiyi en iyi anlayan ve en iyi anladığı için de pek kulak asmayan ender şairlerimizden biridir Metin Eloğlu. (25)

Sonuç olarak, Eloğlu şiirlerinde divan şiirine göndermeler bulunur. Nedîm'le aşk bağlamında kurulan olumlayıcı ilişkinin dışında, divan şiirine karşı olumsuz

bakış hakimdir. Eloğlu şiirinin başlarda gündelik konuşma dilini, sonralarda az bilinen, derleme ve türetme sözcükleri temel alan yapısı, divan geleneğinden beslenmediğini gösterir. Ancak beyitler halinde yazılmış şiirleri (“Sekişler” vb.) divan şiirinin biçime ilişkin özelliklerinden —sınırlı bir şekilde de olsa— yararlandığını işaret eder.

“Bit Yeniği” şiirinde görüldüğü üzere, Eloğlu'nun geçmiş şiir geleneğine ilişkin olumsuz bakışı divan şiiriyle sınırlı değildir. Cumhuriyet dönemi öncesi şiirle bağ kurmadığı görülür, Eloğlu'na göre “çağdaş şiirimizin eşiği” Cumhuriyet dönemidir. Eloğlu'nun Yahya Kemal'i ironik bir dille küçümseyen tavrı ise onun geleneksel şiire eklemli şiir anlayışı, kullandığı şiir dilinin —Eloğlu'na göre— Türkçe'den uzaklığı ve Yahya Kemal'in o dönem sahip olduğu şiir otoritesi imgesi gibi nedenlere dayandırılabilir.

2. Halk Şiirine Bakış ve Halk Kaynaklarından Yararlanma

Eloğlu şiirinin halk şiiriyle kurduğu ilişki ise, divan şiiriyle kurduğu ilişkinin niteliğinden kısmen farklıdır. Eloğlu 1952 tarihli “Metin Eloğlu ile Bir Konuşma” başlıklı söyleşisinde “yeni bir halk şiiri”ne varmayı hedeflediğini (3) söyler. Bu durum Eloğlu'nun toplumcu duruşunun doğal bir sonucu olarak görülebilir. “Yeni” bir halk şiirine varmayı istemesi, Türk halk şiiri verimlerinin içinde yaşanan çağı dillendirmede yetersiz kaldığı düşüncesine dayanır. Öyle ki Eloğlu halk şiirinin kendisinde “bir türkü tadı” bıraktığını söyler.

Milliyet Sanat'ta yayımlanan “Türk Şiiri: 1973” başlıklı soruşturmada halk şiirini de divan şiirinin yanına katarak gündeş şiir için bu kaynaklardan

yararlanmanın anlamı olmadığını söyler: “Divan Şiiri'miz, Halk Şiiri'miz? Onlardaki ne öz biçim tamlamasını, ne de dildeyiş yapısını, özelliklerini uygulayabiliriz gündeş şiirimize. Bırakın uygulamayı, o tür kaynaklardan umudu temelli kesmemiz bile gerekiyor” (*İçli Dışlı* 349).

Ancak Eloğlu'nun halk ozanlarına, özellikle Karacaoğlu'na atıfta bulunan birçok şiiri vardır. Karacaoğlu'na yapılan atıflar toplumsal içerikli ilk şiir kitaplarının yanısıra anlatımın kapalılaştığı, dil yalınlığından uzaklaştığı sonraki dönem şiirlerinde de devam eder. Dolayısıyla Eloğlu'nun halk şiiriyle bağını koparmadığı öne sürülebilir. Aşağıdaki alıntılar (sırasıyla “Ayşemayşe”, “Kuşmaz”, “Tuğra” şiirleri) bu durumu örnekler niteliktedir:

İster şuydun de, ister buydun; doğrusu Metin

Eh, bana bir türkü şimdi, ilki Karacaoğlu'nda (*BYB* 183)

Evet bu yaz bir kılçık silah altına taşıyabildik evi

Evet bu yaz Karacaoğlu'lara göçebildik anca (*BYB* 196)

Şakası yok gün-güneş bu, düşleri sığ mı olurmuş, a yalancacık

Dadaloğlu'nun da gelini damadı yoktu, torunu işte

Ol çinidir Selçukileri binyıl kan-kardeş kılan, yaa

Çırılçıplak bir doru tay üstünde kılpiranga kızılçengi

Karacaoğlu'dır gelen (*BYB* 233)

“Türkiye'nin Adresi” şiirinde ise Yunus anılır ve birçok yerde makamı/mezarı olan halk kahramanlarıyla bir tür karşılaştırmaya girişilir.

Bunca yol yorgununa bir uzanımlık yer bile yok

Ama nice Yunus'ların mezarı kaç dağda birden (*BYB* 174)

“Seksek” şiirinde geçen “Pir Sultan ölür dirilir” dizesiyle, Pir Sultan Abdal'ın “Yürü bre Hızır Paşa” diye başlayan şiiriyle metinlerarası bir ilişki kurulduğu görülür:

Dostlarımı sayıyorum bir bir

Bu kaçınıcı tükenmez kalem

Dilinde tüy bitesî âlem

“Pir Sultan ölür dirilir” (*BYB* 363)

Pir Sultan Abdal'a atıfta bulunan şiirlere “Lokman Hekimin Sev Dediği” (*BYB* 128) ve “Nenelere Dedelere Şiirler” (*BYB* 336) gibi başka örnekler de verilebilir.

Eloğlu'nun birçok şiirinde kendi adının görülmesi, halk şiiri geleneğinde var olan, ozanın şiirin son dörtlüğünde adını belirtmesi durumunu —tapşırma— akla getirir. Eloğlu'nun bu yolla bir halk şiiri havası oluşturmak istediği düşünülebilir:

Yârim Üsküdar'da benden laf etmekte.

Çatalca yolu ilkbahar, Mehmet Metin dertlidir! (“Sevkiyat”, *BYB* 528)

O ürkünce koşup baktım Metin'lik işte

Balıklar balıklara öyle abanıyordu (“Dolanık”, *BYB* 239)

Tanırlar, sevinirler

Beni Bay Metin gönderdi, de (“Yitikçi”, *BYB* 144)

Adım Metin'di benim, kuş hüthüttü, bit yavşak

Ve gömütler mızrağı acun! (“Şu”, *BYB* 303)

Üsküdarlı Mehmet'miş adım

Kız uyardı (“Seksek”, *BYB* 363)

Eşikte bir âşık ölü,

Sokak üstünde Metin'in evi. (“Evin Durumu”, *BYB* 568)

İzmir iskelesinde Metin Eloğlu

Denizde balık, dünya yüzünde gün ışığı

Metin Eloğlu oynamasın da netsin? (“Gelin Arabası”, *BYB* 554)

Eloğlu şiirinde halk ozanlarına yapılan atıflar dışında, halk hikayelerine, destan ve anlatılarına da pek çok gönderme yer alır. Halk anlatı kahramanlarıyla kurulan bu ilişkide özellikle Köroğlu ve Deli Dumrul gibi cesur ve otoriteye başkaldıran karakterler ön plandadır. Şu dizeler Eloğlu'nun halk anlatıları dünyasıyla kurduğu ilişkiye ve onlardan yararlanmasına örnek gösterilebilir:

Köroğlu Ali'nin terkisinde Karac'oğlu Ali'nin atı; (“G”, *BYB* 277)

Kimmiş o yağlı/sicim Köroğlu, kimmiş o kılaptan Ayvaz? (“Nenelere Dedelere Şiirler”, *BYB* 336)

Köroğlum güpgül düşmüş yollara

Pencere peyler hanım hanım (“Eylülcesi”, 370)

Deli Dumrul kolsuzluğu sol böğründe kavuşuk (“Zırnık”, *BYB* 254)

Son Deli Dumrul'un som yüreciği mi şu palazlanan yazıcık? (“N”,

BYB 281)

Ama Keloğlan düşlerine dalmışsa orman (“Kunt”, BYB 254)

Dedemkorkut da öldü, ağamdır, şudur/budur; (“Ne İş Olsa Yaparım”,
BYB 322)

Ulan Nasreddin hocanın kuşu... (“Bit Yeniği”, BYB 28)

Eloğlu şiirinde halk şiiriyle kurulan ilişki, halk şairlerine yapılan göndermelerle sınırlı değildir, asıl yararlanmanın halk söyleyişleri ve ifade kalıplarına olan yönelim olduğu söylenebilir. Örneğin, “Sultan Palamut” şiiri şu dizelerle biter.

Uy amman amman

Uy amman amman

Uy amman amman (BYB 35)

Halk şiirinin kendisinde bir türkü tadı bıraktığını söyleyen Eloğlu, türkülerde nakarat olarak sıklıkla kullanılan bu ifade kalıbıyla şiirinde bir türkü havası yaratır.

Halk şarkıları olan türküler de Eloğlu şiirinde kendine yer bulur. Şiire türkülerin duygusal yüklerini, hikayelerini ve “havasını” taşıyarak onu bir bakıma zenginleştiren bu yararlanmaları tespit etmek, okurun türkülerle olan münasebetine kalmıştır. “Halkın Tuttuğu Yol” şiirinde, örneğin, “Çek deveci” türküsüne “Çek deveci develeri yokuşa, aman...”⁹ dizesiyle ve “Çarşamba'yı sel aldı” türküsüne şu

9 “Çek deveci develeri yokuşa, aman...” cümlesinin, “çek” fiiliyle biten dört dizenin ardından gelerek şiiri sonlandırması, türkünün havasını da şiire taşıyarak ona derinlik katar. “Çekmek” fiili farklı anlamlarıyla ard arda şöyle kullanılmıştır:
“İşçi Muharrem yorganı başına çekiyor;
Komşunun ahretliği gönül çekiyor;
Bülbüller akasyanın dalında dem çekiyor;
Anam çile çekiyor;

dizelerle gönderme yapıldığı söylenebilir:

Ardından su basıyor Çukurova'yı;

Eskişehir felaketi, Balıkesir yangını;

Çarşamba'yı sel alıyor (*Düdüklü Tencere*, *BYB* 58)

Parkta buluşan iki sevgiliyi konu eden “Hikâye” (*BYB* 47) şiirinin son dizesi olan “Oğlan yaylı kız yaylı”, yine bir türküye işaret eder.

Önay Sözer, “Metin Eloğlu, İçerik ve Gelenek” başlıklı yazısında Eloğlu şiirlerindeki yeniliğin biçime ilişkin bir kaynağı olmadığını öne sürer ve biçim olarak Eloğlu şiirinin köklerinin Dede Korkut Masalları'nda bulunabileceğini öne sürer. Sözer'e göre, “Eloğlu'nun gelenekle asıl ilişkisi, kökleri Dede Korkut masallarına kadar giden koşutluk (parallelism) ilkesini geleneksel biçimine uygun olarak canlandırmasındadır” (42). Dede Korkut destanında geçen “Hey kırk eşüm, kırk yoldaşum / Yügrük olsa yarışsam / Güçlü olsa güreşsem / Hak Taâla inayet eylese / Üç canavarı öldürsem” parçasının ilk dizesinde hem anlam, hem de biçim yönünden bir dize-içi koşutluk (kırk, eş – kırk, yoldaş), ikinci ve üçüncü dizelerde de (olsa ...sam / olsa ...sem) anlam ve sözdizimi arasında bir koşutluk görülür. Anlam ve sözdizimde yaratılan bu türden bir koşutluğun Eloğlu şiirlerinde de çokça örneklendiğini söyleyen Sözer, Eloğlu'nun “Uyan” ve “Erkek Zeliha'nın Torunu” şiirlerini işaret eder:

Yoksul olsan da uyan

Garip olsan da uyan

Madem ki güzelsin, güzeli yaşatmak için

Madem ki iyisin, iyiliği yaşatmak için

Madem ki umutlusun, umudu yaşatmak için

Hadi uyan

Çek deveci develeri yokuşa, aman...”

Denizi dinle yaşamak desin

Toprağı dinle barışmak desin (“Uyan”, *BYB* 121)

Eloğlu şiirlerinin koşutluk ilkesi doğrultusunda okunması, şiirdeki yeniliğin biçimden kaynaklanmadığı savını desteklemesi açısından önemlidir. Bu bağlamda, Sözer, Eloğlu şiirinin İlhan Berk'in ya da Ece Ayhan'ın şiirinin karşısında konumlandığını belirtir ve Eloğlu şiirindeki yeniliğin geleneksel biçimleri yeni toplumsal içerik ve anlatımla birlikte kullanmasında olduğunu öne sürer. Dayandığı geleneksel biçimi dönüştürme çabası olarak da, şairin düzyazıya kaçan dizelerle destan türünün koşutluk özelliğini dengelemeye çalıştığını, destan ya da taşlama ögelerinin daha rahat biçimlere kavuşmasını sağladığını savlayan Sözer'in bu tespit ve önerileri Eloğlu şiirine yeni bir gözle bakmayı sağlaması açısından önemlidir. Ancak, koşutluk ilkesinin Eloğlu'nun şiirinin geneli için söylenebilecek temel bir nitelik olduğunu öne sürmektense, destana ilişkin bu özelliği halk şiirinin söyleyiş rahatlığının bir parçası olarak düşünmek ve Eloğlu şiirinin söz konusu biçimle bu bağlamda bir ilişki kurduğunu ifade etmek daha doğru olacaktır.

Sözer'in örnek gösterdiği şiirlerin dışında, şairin ilk dönemine ait başka şiirlerde de koşutluk ilkesi ve dolayısıyla halk şiiri söyleyişi görülür. “Aç Ayı” şiirine bir de bu açıdan bakmak mümkündür:

Kafir zurna güzel öttü

İşi yoksa varsın ötsün

Def dümbelek gırla gitti

İşi yoksa varsın gitsin

Bir kara kız kıl pranga kızıl çengi

Karşıma durup kırıtı

İşi yoksa varsın kırıtsın (*BYB* 35)

D. Eloğlu Şiirinde Atıf, Anıştırma ve Metinlerarasılık

Eloğlu şiirinde kişi adları önemli yer tutar. Köroğlu, Ayvaz gibi anlatı kahramanları, halk ve divan şairleri, daha yakın dönemlere ait şairler, yerli-yabancı sanatçılar, düşünürler vb. Eloğlu şiirinin evrenini kuşatır. Şiirlere dahil edilen bu kişiler, kimi zaman çağrıştırdıkları imgelerle şiiri zenginleştirir ya da şairin onlarla şu ya da bu biçimde kurduğu ilişkileri açığa vurur. Kişi adlarının yanısıra türküler ve başka şiirlerle de metinlerarasılık bağlamında ele alınabilecek ilişkiler kurulur.

Örneğin, “11 Mart 1976” şiiri tamamen atıflar üzerine kurulmuş gibidir:

“Kocamış Balıkçısı”nı tasarlarken miydi HEMİNGWAY;

VAN GOGH, bir de Arles'a gitmiş ki;

Çamurca, mermerce düşünürken miydi RODİN;

GİDE, Oscar Wilde'la el/sıkıştığında;

SİNAN, Üsküdar'daki şu minik camiyi bismillah'larken;

Tam da zil/zurna'lar BEETHOVEN'i çalarken;

Tam da hani ben şu yaşadığımda... (BYB 306)

Özlem Fedai, *Metin Eloğlu ve Şiiri* kitabında, “Kaydırak” şiirinde Aragon'un “Elsa'nın Gözleri” adlı şiirine, “Menekşelendi Sular” adlı şiirinde ise aynı adı taşıyan klâsik Türk müziğine ait bir şarkıya göndermede bulunduğunu aktararak Eloğlu'nun “şiirlerinde metinlerarasılıktan alıntı, gizli alıntı, parodi ve anıştırma olarak yararlan[dığını]” belirtir (167).

Bir başka metinlerarasılık örneği de sözleri Yahya Kemal'e ait, klâsik Türk müziği parçası olarak bestelenmiş “Gidelim Göksu'ya bir âlem-i âb eyleyelim”

eseridir. “Karanfil” şiirinde Eloğlu “Ne toy kuşun konduğu iğreti tünek / Ne gidelim Gökse’ya bir âlemi âb eyleyelim” (BYB 100) diyerek şiirine yararlandığı dizinin çağrışımlarını da taşır.

Şairin “Başlangıç Şiirleri” (1942-44) içinde yer alan ilk şiirlerinde de tırnak içinde gösterilen birtakım şiir alıntıları görülür. Özellikle başka şairlerin şiirlerinden yapılan açık alıntılar ya da örtük yararlanmalar şairin kurduğu ilişkiler ağına dair ipuçları vermesi bakımından önemli sayılabilir. Örneğin “Bir Sevdâ” (BYB 525) şiirinde “Dilim dönmüyor, yetiş Tarancı!” dizesiyle şaire gönderme yaparken, aynı şiirde bestesi Lem’î Atlı’ya ait Türk sanat müziği eserlerinden birine “[n]eler çektim neler, canân elinden” dizesiyle atıfta bulunur.

“Le Grand Parmak La Porte” başlıklı alaycı şiirinde, şair maddi zenginlik yoluyla entelektüel ve aydın sınıfa girmeye çalışan Batı özentisi cahil ve görgsüz burjuva tipini eleştirmek amacıyla birçok sanat alanından önemli isimlere ve eserlerine değinir. Şiir, atıf yapılan kişilerin temsil ettikleri üzerine kurulduğundan, atıf, şiirde bir sözcükle çok şey söyleyebilme imkanı sağlar:

Koskoca Yahya Kemal’e tenezzül etmemiş kadın!

Ayaküstü Verlaine, yatağa girince Baudelaire

[...]

Bedri Rahmi’ymiş, Balaban’mış... boş verir öyle şeylere;

Salvador Dali’yi sokakta görmüş kadın! (BYB 84)

“Yarındaki Dünler” şiiri de Heidegger’den “Fındıkkıran bale süiti”ne, oradan “Ferhat’la Şirin” hikayesine atlayan göndermeler içerir:

Hayat usla kavranamaz demiş Heidegger

Ha babamın kuru keli

Ha Fındıkkıran süiti

[...]

Koltuğumda Ferhat'la Şirin, Allah belâmı versin (*BYB* 112)

Çeşitli sanatçılara yapılan göndermelere ilişkin şu örnekler verilebilir:

Dağlara sarıp da yapayalnız

Yok Rimbaud'lar membolar

[...]

Zambaklarda yaz batıyor

Başucum Dostoyevski (“Paçal”, *BYB* 359)

“Us böndür” mü diyormuş Hegel

Bir dirim ki uzun çavdar mahmuzunda (“Arpacık”, *BYB* 376)

Kendinden beter

Kafka'dan daha Kafka (“Kuş Muş”, *BYB* 392)

Belki de doğar doğmaz şair bir ödünç Ahmet Haşim (“Perende”,
BYB 603)

Alıntılarda bir kısmı örneklendiği üzere, Eloğlu şiirinde edebî eserlere yapılan göndermelerin yanında, halk şiirinden Batı edebiyatına, müzikten felsefeye çeşitli sanat alanlarında tanınmış, çok zengin bir adlar kadrosu dikkat çeker. Bu bağlamda şairin alfabenin harflerini başlık yaparak her şiiri bir kişiye atfetmesi ve bu şiirlerden bir kitap (*Yumuşak G*) oluşturması ondaki bu özelliği açıkça göstermektedir. Bu kitaptaki “A” şiiri Edip Cansever'e adanmıştır örneğin. Bu şiirde Eloğlu, Ahmet Muhip Dırnas'ı anarak yumuşak g harfini ilk onun değerlendirdiğini söyler¹⁰:

10 Doğan Hızlan, 24 Ocak 2016 tarihli köşe yazısında “Benim de Adımda Ğ Var” başlıklı köşe yazısında, Ahmet Muhip Dırnas'ın “Yalnız Ağaç” şiirindeki “yumuşak g saltanatı”nın dikkatini

“Yumuşak G'yi – uyakça ola- ilk Dıranas değerlendirmişti; / O çoğumuzun pek sevdiği yapayalnız şiirinde” (BYB 273).

çektüğinden söz eder. Aynı yazıda Eloğlu'nun *Yumuşak G* kitabından da söz eder ve Eloğlu'nun Dıranas'ı anmayı unutmadığına dikkat çeker. Dolayısıyla Eloğlu'nun sözünü ettiği şiir bu olsa gerektir. Ancak Dıranas'ın şiirinin adı “Yalnız Ağaç” değil “İki Yalnız Ağaç”tır.

BÖLÜM III. METİN ELOĞLU ŞİİRİNDE MODERNİST DÖNÜŞÜM

Eloğlu şiirinde, *Odun*'da örnekleri görülmeye başlanan ancak *Horozdan Korkan Oğlan* ile iyice görünür olan bir dilsel değişim başlar. Başlıca karakteristiği anlamın geriye itilmesi olan bu kırılmayı modernist bir dönüşüm olarak nitelemek mümkündür. Bu dönüşüm kendini imge yoğunluğu, alışılmamış bağdaştırmalar, yapma/türetilmiş-zorlama-deforme sözcükler, kopuk dizeler, düşünce aktarma amacı gütmeyen dil, (toplumsal) mesajlar vermeyen ve konuşma diline yaslanmayan anlatım gibi niteliklerle gösterir. Bu niteliklerin şairin 1960'tan sonra yayımlanan *Türkiye'nin Adresi* (1965), *Ayşemayşe* (1968), *Yumuşak G* (1968) ve *Dizin* (1971) kitaplarında da devam ettiği görülür.

A. Dilin Olanaklarının Kurcalanması ya da Eloğlu Türkçesi

Eloğlu'nun şiir dili, ilk şiirlerinden itibaren okura zengin bir Türkçe tadı yaşatan bir dil olarak öne çıkmaktadır. Eloğlu ilk dönem toplumsal konular üzerinde yoğunlaşan şiirlerindeki doğal ve yalın söyleyişi önceleyen üslubuyla Türkçeye özen göstererek dilin ifade gücüne yeni açılımlar katarken, *Horozdan Korkan Oğlan* ile

birlikte bu üslup güzelliği yerini “dil”e odaklanmaya ve onu “kurmaya” bırakır.

Eloğlu, Füsün Akatlı'yla yaptığı “Divan Şiirinden Payıma Zırnık

Düşmemiştir” başlıklı söyleşide şiirin dille olan ilişkisine dair şöyle der: “Bizim bir yükümlülüğümüz de Türkçeyi onarmak, yeniden var kılmak. Bu açıdan bakıldı mıydı -ana kurallar çiğnenmiyorsa- anlam gücünü pekiştirmek için dilin olanaklarını kurcalamak da boynumuza borç” (12). Şairin bu cümlelerinden, şiirindeki dilsel değişiminin altyapısına ilişkin çıkarımlar yapmak mümkündür. Ayrıca alıntıda geçen “Türkçenin olanaklarını kurcalarken ana kuralları çiğnememek” şartının, şiirlerdeki türlü türetme ve dil oyunlarında hemen her zaman sağlandığı görülür.

Eloğlu şiirinin öne çıkan ayırt edici özelliğinin, şairin kullandığı ve giderek kendine özgü biçimde kurduğu dil, yani Türkçeyi kullanım biçimi olduğu söylenebilir. Şiirin malzemesinin dil olduğu noktasından yola çıkarak, Eloğlu'nun modern Türk şiiri içinde malzemesi en çeşitli ve bol şairlerinden biri olduğunu söylemek mümkündür. Şiirlerindeki sözcük dağarı yerel kullanımlardan argoya; balıkçılık, denizcilik, saraçlık, demircilik, bakırcılık, marangozluk, nalbantlık, inşaatçılık gibi pek çok iş alanı ve zanaata ilişkin jargonlardan Türkçede var olan ancak günlük hayatta kullanılmayan sözcüklere uzanan geniş bir yelpaze oluşturur. Bu özelliği, Eloğlu şiirinin Türkçenin dolaşımda olan sözcük dağarına katkısı olarak nitelemek mümkündür. Eloğlu'nun çeşitli yöre ağızlarında var olan ancak bilinmeyen ya da pek kullanımda olmayan sözcükleri şiire dahil etmekle dilin anlatım gücünü kuvvetlendirmeyi hedeflediği söylenebilir.

Eloğlu'nun şiirlerinde geçen ve Türk Dil Kurumunun *Derleme Sözlüğü*

(*Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü*)'nde karşılığı bulunan sözcüklerin kullanımına şu dizeler örnek olarak verilebilir¹¹:

Çöndü kösemen serçe (“Tav”, *BYB* 325)

¹¹ İtalik gösterim bana aittir.

Debelenip sürüne, *siftine siftine* gider (“Ninelere Dedelere Şiirler”,
BYB 336)

(eşi Sivas *sıptması* İstanbul kapıcılarındandır) (“En”, *BYB* 327)

O eski gözlerini de *sıptıversen* (“Döşeme”, *BYB* 380)

Bu dizelerde görülen “atmak, fırlatmak” anlamına gelen Trakya yöresine ait
“sıptmak” sözcüğü Eloğlu şiirinde sıkça karşılaşılan kullanımlardan biridir.

“İşte çağrışım / Ne bitmez küşüm” (“Tav”, *BYB* 326) dizelerinde ise, “küşüm”
sözcüğü, eş anlamlısı olan “kuşku, kaygı” sözcüklerine tercih edilmiştir. Bu tercihin
Eloğlu şiirini zenginleştirmesinin yanısıra, dizeler arasındaki ses uyumuna
(aliterasyon) da eş anlamlılarından daha fazla hizmet ettiği çıkarımı yapılabilir.

Şu sözcükler de yine *Derleme Sözlüğü*'nde yer alan, şiirlerin okunmasını ve
onlara nüfuz etmeyi güçleştiren kullanımlara örnektir: “zoğ (*BYB* 343), paçal (*BYB*
359), kırnap (*BYB* 602), çağan (*BYB* 603, 608), kunt-berk (*BYB* 617), telek (*BYB*
625), hapaz[lamak] (*BYB* 340), dırvana (*BYB* 143), kılpiranga¹² (*BYB* 35), sızgı (*BYB*
277), siğme[k] (*BYB* 283), ipilli[k], balkı[mak] (*BYB* 308), çulâki (*BYB* 337), ileze
(*BYB* 353), savga (552) vb.

Eloğlu, Sait Faik Abasıyanık'ın “çiçek ve balık adlarını bilmeyen hikâye
yazamaz” sözünü bir şair olarak benimsemiş gibidir. Beşir Ayvazoğlu, “Çiçek ve
Renk Adlarına Dair” başlıklı makalesinde Sait Faik'in bu meşhur cümlesini andıktan
sonra “çiçek kavramı bitki olarak genişletilip renk adları da ilave edilirse bence daha
kavrayıcı bir prensip elde edilmiş olur”¹³ der. Ayvazoğlu'nun genişlettiği bu kriter,
Eloğlu şiirinin de sözcük zenginliğinin bir yönünü açıklar niteliktedir. Şiirlerde çeşitli
alanların jargon sayılabilecek sözcükleri fakat özellikle balık ve çiçek adlarındaki

12 “Bir kara kız, kılpiranga kızılçengi,” dizesinde geçen ve “çok süslü” anlamına gelen bu sözcükle
şiir yerel bir kullanımın çağrışımlarına açılır. Bunun ötesinde, bu sözcüğün seçilmesi “k”
ünsüzüyle aliterasyon sağlayarak ses unsurunun öne çıktığı bir dizilime olanak sağlar.

13 sayfa numarası yok.

zenginlik dikkat çeker. Öyle ki bazı şiirler balık adları ve balıkçılık terimleri üzerine kurulmuş gibidir. Şiirlerde geçen balık ve çiçek/bitki adlarına şu örnekler verilebilir: “kolyoz (*BYB* 114), zurnabalığı (*BYB* 135), tırança balığı (*BYB* 137), zargana (*BYB* 141), kupes-yelve-berberaynası (*BYB* 143), kır balığı-mezit-hanos-midye (*BYB* 144)¹⁴, çiringa balıkları (246), zındandelen balıkları (*BYB* 263), vatos-sinagrit-dülger-lapina-gümüş-mezgit-kıraça-mercan-civarina-orkinos-dıragonya-kılıç-minakop-kefal-ilerya-iskorpit-isperka-kupes-karagöz-karavides-pina-litrinos-kokine-lipsos-zitana-istavrit-aterina-çinakop-köstekbüken (*BYB* 288-290)¹⁵, camgöz balıkları (595), çağanoz (*BYB* 485); camgüzeli (604), ortanca (621), fiğ (341), devedikenleri (338), ebegümece (338), aylandız (*BYB* 302, 310), çakaleriği (*BYB* 598), baobap ağaçları (*BYB* 597), katırtırnakları (*BYB* 483, 591), filbahri (*BYB* 483), sütleğengeven (*BYB* 485), hatmi (*BYB* 505) vb.

Bunların dışında az kullanılan hatta gündelik hayatta hiç karşılaşılmayan sözcüklere de şu örnekler verilebilir: hamut (*BYB* 379), helme (*BYB* 386), yelve (*BYB* 590), tuvana (*BYB* 337), hamhalat (*BYB* 339), güllâbici (*BYB* 340), marsık (*BYB* 277), pelvan (*BYB* 279), bört[mek] (*BYB* 300). Bu tür sözcüklerin Eloğlu şiirinin okunmasını sözlüğe bağımlı hale getirdiği iddia edilebilir. Öyle ki Eloğlu şiirindeki bilinmeyen ya da alışılmadık sözcükleri açıklamak üzere bir *Metin Eloğlu* sözlüğü hazırlanmıştır. “Bölüşüm” şiirinde geçen şu dizeler metnin bu bağlamda kendisine yaptığı bir gönderme içerir: “Külünk? Öyle ya, külünk -sözlüğe hiç bakmayın- bilenmiş us demektir, / [...] / Gençken n'olsa içiyordum -sözlüğe bakıverin- akistana savutça gidiyordum” (*BYB* 475).

Sözlüklerde bulunmayan kimi sözcükler de, Türkçedeki çeşitli ek ve takılar

14 Balıklar ve çiçekler üzerine kurulu bu şiirde “Oralara birileri dadanmış, kaç yıl oldu Sait Faik öleli” dizesiyle ünlü hikâyecisi de şiire dahil edilir.

15 Neredeyse baştan sona balık adları ve balıkçılıkla ilgili birtakım kavramlardan oluşan “Solungaç” (*BYB* 288-290) şiiri, Eloğlu'nun bu alandaki yetkinliğini ve kelime zenginliğini göstermek için yeterli olabilir.

yoluyla Eloğlu tarafından türetilmiştir. Eloğlu'nun sondan eklemeli bir dil olan Türkçenin bu niteliğini sonuna kadar kullandığı söylenebilir. “Bıkım”, “Sevişik” gibi şiir adları bu üretime örnek gösterilebilir.

“Değirmen” şiirinde ise sözcük ve eklerle oynayarak yeni anlamlar üretmenin “un” sözcüğünde örneklendiği görülür:

Un ısınlık bir yanıtıdır unul bakımdan

[..]

Un, -nereden baksanız- unsudur ya

Soy koşul mudur un/ufaklığı?

Kaç kez uncalığın diline düşmüştür de

[...]

Ungunluğun çağ-dışıdır (BYB 335)¹⁶

Doğan Aksan, “Şiir Dili” başlıklı makalesinde “sapma”yı “dil normal sözcüklerini biçim, ses açısından değiştirerek yeni birtakım tasarımlara yol açmak” (9) olarak tanımlar. Eloğlu şiirinde sapmalara çok sık rastlanır, şu sözcükler duruma örnek olarak gösterilebilir: “üzümcül”, “bugüncüllük”, “sevginç”, “gecemsizlik”, “kızcıl”, “doğacanlık”, “yaşağan”, “çağcan”, “dedecil” vb.

O üççecik yosuncağızı varın binüç kılalım (“Yosun”, *BYB* 595) dizesinde “üç tanecik”, “üççecik” türetmesiyle karşılaşılır.

“İ” şiirinde geçen “Uyanakalmışım” (*BYB* 278) dizesinde ise, “uyuyakalmak” birleşik fiiline koşut olarak, “-kalmak” yardımcı fiiliyle alışılmamış bir türetme yapıldığı görülür.

Şu yabancı hergeleler var ya;

-hergele yabancı at anlamındadır zaten- (“A”, *BYB* 273) şiirinde

“hergele” sözcüğünün anlamı açıklanır, sözcüğün çokanlamlılığından ve

¹⁶ İtalik gösterim bana aittir.

çağrışımlarından yararlanılır.

Eloğlu şiirinin özellikle ilk döneminde gündelik dilin ifade kalıpları, argo sözcükler ve ağızlara ait sözcükler dilin genel özelliğini oluşturur. Gündelik dile ait yuvarlatılarak/kısaltılarak söylenen sözlerin ve kimi yerel söyleyişlerin şiirde yer alması, şairin ikinci dönem şiirlerinde de devam eder. Bu tür halk ağzı kullanımları ve Yunus Emre, Karacoğlu gibi halk ozanlarının güncel dilde yaygınlığı kalmamış bazı kelimelerinin (“sencileyin”, “bencileyin” gibi) şiirlerde yer alması Eloğlu şiirine folklorik tınılar ve çağrışımlar kazandırarak özgün bir üslubun oluşumuna katkı sağlarken dilin imkanlarını geçmişe doğru da genişletir:

İkibüklüm Havva kadın seslendi:

- Sen ordan düşen! (“En”, *BYB* 327)

İkinci dizede, “Sen ordan düşersin” cümlesinin halk ağzıyla, yani Havva kadının gerçek hayatta konuştuğu gibi, yer aldığı görülür. Aşağıdaki dizelerde de benzer kullanımlar italikle gösterilmiştir:

Kabaetime *pıçak* sokuluyor aşktan ötürü;

Caket pantol kumara gidiyor aşktan ötürü; (*BYB* 38)

Güz akşamları *hırkasın* giyer

Onmaz ondurmaz Tanrı. (*BYB* 372)

Ay değirmi / İstanbul ovasında *şincik* (*BYB* 517)

Ketengöynek diye bir semt var mı buralarda? (*BYB* 322)

Ko/git denizler mimarının da safrası mı kabarmış ne; (*BYB* 323)

İkinci Yeni şiirinin öne çıkan özelliklerinden olan alışılmamış bağdaştırmalar

—sözcüklerin gündelik kullanımda rastlanılmayan şekilde birlikte kullanılışı—, Eloğlu şiirinin dönüşümünde de büyük rol oynar ve bu değişimi imleyen niteliklerin başında yer alır. Anlamı zora sokan bu tür kullanımlar okurda zaman zaman sözcüklerin gelişigüzel sıralanıverdiği gibi bir his uyandırır ve şiire nüfuz etmek giderek imkansızlaşır:

Uzun bir uykudan

Sonram biberleniyor

Tuz ortancaları

Odunsu tavanıma (“Geç Sevi”, *BYB* 621)

Şu tamlamalar da Eloğlu şiirinde modernist dönüşümün önemli bir unsuru olarak görülebilecek olan alışılmamış bağdaştırmaları örnekler: “bakırı sırtık sahan”, “güveyce posbıyık denklem”, “düşe soyunuk defne çomağı”, “sıksası çıkan ölüm”, “sofu ihlamur”, “[b]ekâret kurnalı bir çeşme”, “sustasız bir gülkurusu”, “canhıraş yığidimsi”, “üzümcül koruk”, “ibriksi köşe”, kuşul yalnızlık” vb.

Anlamı zora sokan ve yine İkinci Yeni şiirinin uygulamalarından biri olan Türkçenin sentaksını (cümle dizimi) deforme ederek kullanmak, Eloğlu şiirinde de —öne çıkacak kadar yoğun olmamakla birlikte— görülür: “Hanım canım / Hangi hiç ata binbir yok seyis” (“Bulutlu”, *BYB* 375).

Eloğlu şiirinde dilin anlam ve ifade sahasını genişletmeye yönelik çabanın bir diğer uygulaması, sözcüklerin alışılmadık ek ve takılarla birlikte kullanılarak, kimi zaman yadırgatıcı olsa da, yeni sözcükler türetilmesidir. Örneğin, “beyaz-bembeyaz” türetmesinde görüldüğü gibi sıfatlarda anlamı kuvvetlendiren pekiştirmenin, Eloğlu şiirinde sıkça ve pek alışık olunmayan kelimelerle kullanıldığı görülür. Bu ekler sıfatların gücünü artırır ve anlamı pekiştirir ancak Eloğlu onları isim ve fiillerle de kullanarak hem pekiştirmenin kullanım alanını hem de sözcüklerin anlam ve

algılanış alanını genişletir ya da bir bakıma isim ve fiilleri sıfatlaştırarak kullanır¹⁷:

Günü ve gündüzü *upuyuyor* Üsküdar'ınmış, ey kukasız ibrişim

(“Kulunç”, *BYB* 198)

Sağım-solum *besbeton* hazırandı... (“En”, *BYB* 327)

İpinsanca doğacanlığın tökezinde otsu bitimler (“Perende”, *BYB* 603)

Sığı ne derini ne, işte ki *basbalığız* (“Durgu”, *BYB* 164)

Bende kalan gözleri habire *kapkaranfil* (“Pırna”, *BYB* 186)

Buralar İstanbul'un yedidağ öncesi tümsek *üpÜsküdar* (“Kulunç”, *BYB* 198)

Çümçürüklüğe hışırca bitişen o uçsuz halat (“R”, *BYB* 283)

Dedim ya, arsızca *yapyaz* çöküvermişti o gün... (“Yazık”, *BYB* 338)

Sıfat ve isimlerin anlamını kuvvetlendirmek için kullanılan pekiştirme ekleri, isim ve fiillerin de anlamlarının kuvvetlendirilebilmesi yönünde bir algı yeniliği yaratır ve sözcüklerin anlamsal çağrışım alanlarını genişletir. Örneğin, “yaz” dendiğinde zihne doluşan imgeler “yapyaz”da aynı kalmayacaktır.

Yapım ekleri aracılığıyla Türkçenin kelime türetme imkanını alabildiğine kullanarak pek alışıldık olmayan ama dilin semantiğine uygun kelimeler türeten Metin Eloğlu, bir şairin sanatçı olarak yegane malzemesi olan kelimeleri zaman zaman parçalayarak bütün kelimenin yanısıra parçaların da anlam, imge ve tınılarını şiire katarak birden fazla katmanlı söyleyişler oluşturmuştur. Şairin özellikle *Yumuşak G* kitabından itibaren kimi zaman yalın kelimeleri kimi zaman da birleşik kelimeleri ve ikilemeleri eğik çizgi ile (“/”) ayırarak, sözü edilen türden bir yenilik amaçladığı söylenebilir:

Değil ki/mi,

Şiir sorulmaz. (“Ç”, *BYB* 274)

¹⁷ İtalik gösterim bana aittir.

Kunt, arı/duru, berk

[...]

Kıldan ince/kılıçtan keskin (“D”, *BYB* 275)

Eloğlu dilin türlü yaratımlara açık yapısını çok iyi kullanır. Eloğlu'nun ikinci dönem şiirlerinde en çok görülen türetme çeşitlerinden biri, belki de birincisi fiilleştirmedir. Örneğin aşağıdaki dizelerde kişi ve yer adlarını fiilleştirerek bu isimlerin mana ve çağrışımlarından orijinal kelime ve imgeler üretir:

Ve 'hava *mozartlarsa* İstanbul'a gidelim'di (“Varlama”)

Alilendin mi bu ara Ayşelendin mi hiç

İzmirlediğin *Muşladığın* oldu mu? (“Yaşanık”, *BYB* 137)

Özel adların dışındaki fiilleştirmeler de çok sayıdadır. Aşağıdaki dizelerde italikle gösterilen sözcükler bu bağlamda değerlendirilebilir:

Sonra *sütsüyor* ilk dişinde menevişler (“Doğacıl”, *BYB* 108)

Kuşladıysa gözlerimi bir sakar tavan (“Çılgar”, *BYB* 138)

Gök bile *kuşladı* ama hanımış sen (“Horozdan Korkan Oğlan”, *BYB* 135)

De bu aymaz ikindiler elbet *yatsılayacak* (“Gidişen”, *BYB* 143)

Er'i *dişilemek*

Piç'i *babalamak*

Sonu *ilklemek* hemen (“Buzlucam”, *BYB* 181) dizelerinde de

fiilleştirilen isimler görülür. Şiirin bağlamından dişilemenin “dişi haline getirmek/kadına dönüştürmek”, babalamanın “baba sahibi yapmak” anlamları ilk elden çıkarılabilse de, başka anlam ve çağrışımlar da akla gelebilir. Bu türden üretimler şiirin ilk planda anlaşılmasına ya da hissedilmesine kimi yerde ket vursa da, yoruma ve olası farklı anlamlara kapı aralamakla dili, dolayısıyla şiiri zenginleştirir

ve özgün kılar.

“SİNAN, Üsküdar'daki şu minik camiyi *bismillah'larken*” (“11 Mart 1976”, *BYB* 306) dizesinde italik gösterilen türetim, fiilleştirmeye en güzel örneklerden biridir.

Eloğlu şiirinin tüm bu türetimlerle Türkçeye bir genişlik kazandırdığını söylemek mümkündür. Bu genişlik, Eloğlu'nun öykülemeci şiirleri için olduğu gibi sonraki dönem nüfuz edilmesi zor şiirleri için de geçerlidir. Örneğin, “Lokman Hekimin Sev Dediği” şiirinde geçen şu dizeler ifade güzelliği bakımından dikkat çekicidir:

Seni sevmemiş olsam sözlerim yarı yarıya

Gözlerim yarım

Ellerim Çolak Hüseyin eli (*BYB* 128)

Aşık olmayan kişinin her yönden yarım olacağını, aşkın insanı bütünlediğini ifade eden bu aşk güzellemesinde “çolak Hüseyin eli” benzetmesi şiirin “yarı yarıya, yarım” sözcükleriyle gidişini kırar, çağrışımı artıran bir ifade yeniliği getirir.

Ya da “[...] tuzuyaş'ın biriydim” (“Ayşemayşe”, *BYB* 183) dizesinde ise “tuzu kuru” olmaktan yola çıkılarak üretilmiş yeni bir ifade kullanımı dikkat çeker. Şair orijinal ifadesinin anlaşılması gayesiyle olacak, sözcüğe eklenen eki tırnak işareti ile ayırmıştır. “[K]uşuçar-kervangeçer” (“Islık”, *BYB* 261), “çalayürek” (“Arkış”, *BYB* 409) gibi üretimler de Eloğlu'nun dönüştürerek kullandığı ifade ve sözcükleri örnekler.

“El sıkışa-göz öpüşe ayrılındı o Van iskelesinde” (“Sakırğa”, *BYB* 192) dizesinde vedalaşmayı anlatan “el sıkışa-göz öpüşe” ifadesi Türkçedeki sözcük ve ifade kalıplarının yoğrularak, Eloğluca yeniden şekillendirilmesine bir başka örnektir. Eloğlu şiiri asıl gücünü ve modern Türk şiiri tarihi içindeki özgün yerini bu

niteliğinden alır.

B. Şiirlerin Modernist Dönüşüm Bağlamında İncelenmesi

Metin Eloğlu şiirinin içerik değerleri yukarıdaki başlıklarda konuyu ilgilendirdiği kadarıyla ele alındı. Ancak Eloğlu şiirinin geçirdiği modernist dönüşümü incelerken dilsel değişimin yanında içeriğe de bakmak gerekmektedir. Modern şiir söz konusu olduğunda şiirin “neyi anlattığından” çok “nasıl anlattığı” önemli olsa da, yapının ve biçimsel özelliklerin içerikle olan girift ilişkisi göz ardı edilemez.

Modern şiirin başat niteliklerinden imgenin üretildiği yer olan şiirin tema değerleri, araştırmacı açısından şiir üzerinde konuşma alanı bulabildiği alan olarak önem arzeder. Dolayısıyla çalışmanın bu kısmında Eloğlu şiirinin tema değerlerine bakılacak ve şiirdeki modernist dönüşümün içerikle ilişkisi incelenmeye çalışılacaktır.

Şairin ilk şiir kitabı *Düdüklü Tencere*'den itibaren modernist dönüşümün ilk işaretlerini veren *Odun* dahil olmak üzere, şiirler çoğunlukla toplumsal düzendeki bozuklukları mizah ve ironiyle yoğrulmuş bir dille ele alırken, *Horozdan Korkan Oğlan*'dan itibaren (1961) yalnızlık, çocukluk, ölüm, umut, geçmişe özlem ve doğaya sığınma gibi bireysel temalar ağırlığını hissettirmeye başlar. Şiirlerin üslubunda mizah ve ironiden uzaklaşarak kapalı ve soyutlaşan bir dile kayma da, biçim ve içeriğin karşılıklı etkileşimini ortaya koyması açısından önemlidir.

Şairin yayımlanmış on iki şiir kitabındaki şiirlerin fişleme yoluyla içerik analizine girişmektense, çalışmanın amacına daha uygun olan ve modernist

dönüşümün içerik bağlamında da daha net görülmesini sağlayacak bir yol izlenecek, şiirler topluma ve toplumsal olana ilişkin izlekler ve bireysel duyuşa yönelen izlekler olmak üzere iki ana başlık halinde ele alınacaktır. Böyle yapmakla, kaçınılmaz bir şekilde, dışarıda tutulan kimi konular olacaktır ama şiirdeki genel seyrin bu şekilde gerçekleştiğini öne sürmek mümkündür.

1. Toplum(sal)a Yönelen Bakış

1.1. Sosyal Eleştiri

Mizah ve ironinin yoğunlukla kullanıldığı ilk dönem şiirlerinde sosyal hayattaki eşitsizlik ve adaletsizlik, zengin-fakir arasındaki uçurum, yoksulluk, burjuvanın cehaleti, sonradan görmeliği ve yozlaşmışlığı gibi konular öne çıkar. Topluma yönelen bu şiirler, özellikle şairin ilk iki kitabı *Düdüklü Tencere* ve *Sultan Palamut*'ta toplanmıştır. Eloğlu'nun üçüncü şiir kitabı *Odun*'da ise bu türden şiirlerin sayısında bir azalma görülür. Dolayısıyla *Odun* ile birlikte içerik bağlamında bir değişimin başladığı söylenebilir. “Konsolun Gözleri” (BYB 117) *Odun*'da yer alan ve sosyal eleştiri bağlamında değerlendirilebilecek toplumcu-gerçekçi nitelikli birkaç şiirden biridir.

İlk kitapta yer alan ve kitaba adını veren “Düdüklü Tencere” şiiri, bu kitabın geneli hakkında hem içerik hem de dil ve üslup olarak bilgi veren, tanımlayıcı bir şiir olarak değerlendirilebilir. Eloğlu, bir mutfak eşyası olan düdüklü tencere üzerinden varlıklı kesimin yaşayışına ilişkin eleştirel bir bakış geliştirir. Üslup olarak mizâh ve ironiyi kullanışındaki yetkinliğiyle dikkat çeken Eloğlu'nun bu niteliği “Düdüklü

Tencere” (BYB 21) şiirinde de açıkça görünür. Şiirde geçen “sovan” sözcüğü de Eloğlu şiirlerinin genel özelliklerinden biri olan halk dilindeki söyleyişlere örnektir:

Mesela zamkinülzarefe yemeğinin
Akşama yetişmesi lazım, başın darda.
Al eline şu nesneyi,
Dibini bir güzel yağla,
Sovanımı da doğra, dü! Desin;
Bir tutam tuz, biraz kimyon;
Şıpın işi pişiriverir.
Baksanıza göbek atıyor;
Beylere selâm, hanımlara selâm!
Çengi misin be gâvur icadı,
Düdüklü tencere misin?

Düdüklü Tencere'de şair, sokaktaki insanlar ve günlük olayları toplumcu gerçekçi bir perspektifle gözlemleyerek, bu gözlemlerden özellikle karşılaşılan haksızlıklar, aykırılıklar, zengin-fakir ayrımı ve bundan kaynaklanan bozukluklar üzerinde durur. Eloğlu, 1951'e kadar yazdığı şiirlerin hepsini bu kitaba almamıştır, yani bu kitap aslında bir “seçme”dir. Bu seçmenin kriterlerini Hikmet Altınkaya'ya gönderdiği mektupta şöyle açıklar:

Düdüklü Tencere, 1951'e değin yazdığım şiirlerin kesin, gerçek bir özeti değildir; salt toplumsal içeriği olan şiirlerimi seçtimdi o ilk kitabıma; oysa, o dönemden dergi sayfalarında kalmış 15-20 şiirimin de -en az- onlar kadar değerli, önemli olduğuna inanıyorum şimdi. Yapısal özellikleri bakımından “humour” çekirdeği taşımayanları katmamışım o birikime, derlemeye. (Aktaran Anar, BYB 542)

Konularının toplumsal olmasının yanısıra anlatım tarzları ve üslupları da ortaklık içeren bu şiirler mizahî, eğlendiren ve gülümseten bir tonla yazılmıştır. Eloğlu şiirinin toplumcu gerçekçi şiir anlayışından farklılaşmasına ve “kendine özgü” olarak tanımlanmasına sebep olan, onun toplumsal konuları şiirleştirmedeki bu üslubudur denebilir. Olay ve durumlara tersinden yaklaşarak gülme unsuru yaratan şairin bir başka ayırıcı üslup özelliği bıçkın, serseri, külhanbeyi olarak nitelenebilecek tavrıdır. Yoğun sokak ağzı ve argo (“ulan”, “herif” vb.) kullanımıyla sağlanan bu tavırla Eloğlu, daha sokağın içinden ve ele aldığı toplumsal konuları ele alışındaki açıklık ile daha sahici bir anlatıcı konumundadır. “Bit Yeniği” şiiri sosyal eleştiri bağlamında, mizahın öne çıktığı söylemi ve bıçkın tavrı örnekler. Dolmabahçe'deki yalısında güneşlenirken memleketin durumunu düşünen bir burjuva tiplemesi üzerinden “bu işte bir bit yeniği olduğu” anlatılır:

Kötüymüş, cahilmiş; bunlar hep peşin hüküm...

[...]

Adam oturmuş memleketi düşünüyordu;

Ama önü havuzmuş da yelpazelenirmiş,

Ama yediği önünde, yemediği ardında,

Ama...

Nankör herifler, aması yok bu işin;

Adam oturmuş bal gibi memleketi düşünüyordu:

Dalaman çayı hazin akar, diyordu;

Onu biraz delişmen akıtmalı.

Istıranca dağlarında bir eşek

Güneşe karşı işer;

O eşeğin de icabına bakmalı... (BYB 28)

Eloğlu toplumsal odaklı ilk dönem şiirlerinde başlıca özelliklerinden ve ayırıcı vasıflarından birinin, şiirlerin içeriğini de aşan bir şekilde okuyucuya kendini hissettiren ve şiirlerin bütününden yayılan bir “dünyayla alay etme” tavrıdır. Sezai Karakoç, 1960 tarihli *Diriliş* dergisinde yayımlanan “Yeni-Gerçekçi Şiir: 'İkinci Yeni'” başlıklı yazısında Eloğlu şiirini tek cümleyle şöyle değerlendirir: “Metin Eloğlu, bozuk dünyamıza, o mükemmel dünyalarının parmaklıklarına dayanarak gülecek!”.

“Kaldırım Mühendisi” (BYB 38-39) şiirinde İstanbul'da dolaşan şiir kişisi, halkın içler acısı durumunu şöyle ifade eder:

Öyle işler gördüm ki içim parçalandı;

Namussuz namusluya,

İnsan hayvana eşit.

Zenginliği nihaî hedef olarak gören burjuvanın ahlâkı, yaşam tarzı, hayata bakışı eleştirilir:

Biz faizle para verimiz, siz verebilir misiniz?

Karım bahçıvanla kırıstırır, sen kırıstırabilir misin?

Oğlum yoksul kızları iğfal eder, sen edebilir misin?

Kızım günaşırı çocuk aldırır, sen aldırabilir misin?” (“Masal Masal Matitas”, BYB 72)

Mahmutpaşa'da iki dükkancığı var topu topu

Balat'ta bir fabrikacığı var işte

Emirgan'da bir yalıcığı var o kadar

Bir karıcığı var, üç tanecik kapatması (“To Be or Not To Be”, *BYB* 98)

Paranın dışında değer tanımamak, başkasının hakkını yiyerek zenginleşmekle eleştirilen burjuva tipiyle, kültür ve estetikten nasiplerini alamamış olmaları nedeniyle de alay konusu edilir. Batı özenticiliğinin alaya alındığı, adları da şiirlerin içeriğini temsil etme noktasında dikkat çekici olan “La Grand Parmak La Porte” ve “Xavier Cugat” şiirleri bu duruma örnek gösterilebilir:

Sana Chat-Noir'lar alam mı;

Koklayanın burnu düşün.

Joze Iturbi'den, Xavier Cugat'dan

Sana pilak alam mı? (“Xavier Cugat”, *BYB* 55)

Bu dizelerde zengin ama eğitimsiz bir tüccarın elde etmeye çalıştığı kadına söyledikleri görülmektedir. Şiveli söyleyiş şiirin iç yapısında okura şiir kişinin sonradan görme olduğuna dair bir çıkarsama imkanı sağlarken, dış yapıda alay unsurunu kuvvetlendirir. Ayrıca, bu şiirde de örneklendiği gibi, Eloğlu'nun gündelik konuşma dilinin canlılığını duyurmayı başaran üslubunda standart olan yazım yerine halk arasında yaygın olan söyleyişlerini tercih etmesinin payı vardır. “Pıçak, caket, pantol, kâat, pilak, yenganım, töbe, Mustafendi, Sülüman, müsü” gibi kullanımlar bu durumu örnekler.

“Zurnanın Zırt Dediği Yer” şiirinde sadece az sayıda zenginin lehine işleyen bozuk toplumsal düzen eleştirilir. Şiirin devamında yoksul bir hane betimlenerek toplumsal sınıflar arasındaki uçurum gösterilmeye çalışılır:

Bu dünya Sultan Süleyman'a kalmamış;

Ama size kalacak.

Olur a, Sultan Süleyman bilememiş işini;

Ama siz bileceksiniz.

Şöyle sizinle beraber üç beş kişi;

Öte yanı kördöğüşü” (BYB 61-62)

“Düdüklü Tencere” (BYB 21), “Ballı Börek” (BYB 22), “Sofra Adabı” (BYB 97) şiirlerinde burjuva yaşantısı yeme-içme temel ihtiyacı üzerinden sorunsallaştırılarak ironik bir dille eleştirilir. “Dedikodu” (BYB 46), “Garip Kuşun Yuvası” (BYB 40-42), “Hazır Kasabaya İnmişken Bir de Resim Çektirelim Dedik” (BYB 56) şiirlerinde ise yoksulluk, yoksul insanların yaşayışlarına ilişkin gözlemler şiirleştirilir.

Sosyal eleştiri temalı şiirlerin neredeyse tümü içinde bulunulan döneme ilişkindir. Ancak padişahlık sistemini alaycı bir dille eleştiren “Padişah Sayesinde” (BYB 24-25) ve bu sistemdeki harem kurumunun eleştirildiği “Padişahın İzniyle” (BYB 26-27) şiirleri geçmiş hayata yönelen yargılamalar içerir.

1.2. Hürriyet ve Barış

Eloğlu'nun ilk dönem şiirlerinde öne çıkan izleklerden biri de hürriyet kavramıdır. Hürriyet çoğunlukla günlük yaşama dair insanî, hatta hayatî önem taşıyan edimlerle birlikte ele alınır. İçilen suyun, yenen yemeğin yanına

konumlandırılır:

İki kol iki bacak

Hürriyetle yaşanır ancak (“Garip Kuşun Yuvası”, *BYB* 41)

Bu zıkkımın yanında

Arnavut ciğer ister, bir

Çiroz salatası ister, iki

Cacık ister, üç

Adalet müsavat hürriyet demeye

Sadece yürek ister (“Çilingir Sofrası”, *BYB* 85)

“Dayı Bey” (*BYB* 36-37) ve “Kaldırım Mühendisi” (*BYB* 39) şiirlerinde de öne çıkan hürriyet vurgusu “Odun” şiirinde ise sevgi ve sevgili kavramlarının yanına konumlandırılır.

Barışla hürlikle sevdıyla gelen

O cayılması ayıp mutluluk (*BYB* 116)

1.3. Yaşamdan Kesitler / Sıradan İnsan

Eloğlu, yukarıda da örneklendiği gibi, ilk dönem şiirlerinde sıradan insanların hayatlarından kesitleri çoğunlukla toplumcu bir perspektifle şiirleştirir. Bu insanlar

mahalle komşuları, aşık olunan bakkal kızı, şair İlyas, fabrika işçileri veya köylüler gibi halktan kişilerdir.

“Halkın Tuttuğu Yol” şiiri halktan kişilerin hayatlarına dair güldürücü, bilgi verici veya hüznendirici detaylar üzerine kurulmuş gibidir. Bu şiir topluma çevrilmiş bir dürbünden sadece İstanbul'da yaşayan insanlara değil, Türkiye'nin tümüne ulaşan bir bakışla insanların yaşamlarına ilişkin bir panorama sunar. Ancak şiirin sonlarında deprem ya da sel gibi doğal felaketlerin dışında insan eliyle veya ihmal sonucu meydana gelen felaketlere dikkat çekilmesi, onu toplumcu bir bağlama ve bilince yerleştirir:

Kalpazan Tahir, Lavantacı Mehmet, Süklümpüklüm Hanife...

Hepsini saymam, ne üstüme vazife;

Herkes bir yol tutmuş gidiyor (BYB 57)

“Kozalak Mahallesi” (BYB 68) şiiri ise “Çakal eriğinin olmuşları / Yere düşüyor; / Mezarıcı oturmuş düşünüyor” dizeleriyle açılır ve mezarcının mezarlıkta yatmakta olan birkaç mahalleli hakkında hayatta yapıp ettikleri kötülük ve haksızlıklara ilişkin düşünceleriyle ilerler.

“Bit Yeniği” (BYB 28) şiirinde Bizim Hacı, Pelvan İbrahim; “İş Güç Sahipleri”nde (BYB 30) İlyas, Sahavet Hanım, “Aç Karnına Sakız”da (BYB 31-34) Kürt Bekir, Şair Şükrü Bey, Özçelik, Baldız Hanım, Garson Remzi; “Dayı Bey”de (BYB 36-37) Elif, Elifi(mi)n dayısı; “Kaldırım Mühendisi”nde (BYB 38-39) Nermin, İlyas; “Gidişat” (BYB 43) şiirinde Tacir Ali Bey; “Bekârlar” (BYB 48-49) şiirinde İlyas, bakkalın kızı; “Akılsız Kalem”de (BYB 50) Elif, “Halkın Tuttuğu Yol”da (BYB 57-59) Kalpazan Tahir, Lavantacı Mehmet, Süklümpüklüm Hanife, Ali Bey, Veli Bey, Necip Bey, İlhami Bey, Mösyö Hırant, Kerim Usta, Necati Bey, Sulhiye, Mualla

Hanım, Şair İlyas, Ferhunde Hamfendi, işçi Muharrem Eloğlu'nun şiirine taşıdığı halktan kişilerin bir kısmıdır.

İnsanların yaşamlarından kesitler sunan bu tür şiirlerin aşk izleği etrafında örgülediği de görülür. Bu konu, aşkın Eloğlu şiirinin bütününde öne çıkan bir izlek olması nedeniyle aşağıda ayrı bir başlık altında ele alınacaktır.

“Toplum(sal)a Yönelen Bakış” başlığı altında incelenen şiirler Eloğlu'nun özellikle *Düdüklü Tencere* ve *Sultan Palamut* kitaplarında yer alır. Bu iki kitap — *Odun*'da da kısmen devam eden— şairin ilk dönemi olarak nitelendirilmeyi mümkün kılan ve sonraki şiirlerden ayrılan belli ortaklıklara sahiptir. Sözü edilen kitaplarda yer alan şiirler içerik olarak çoğunlukla toplumsal sorunlara ve halkın yaşayışına yöneltilmiş bakışların ürünüdür. Üslup özellikleri bakımından incelendiğinde, özellikle sosyal eleştiri izlekli şiirlerde mizah, ironi ve bıçkın tavır şiirlerin ayrılmaz parçası durumundadır. Söylenmek istenen açıkça söylenmez, güldürü unsurunun yoğunluğu çoğu kez söz konusu edilen toplumsal gerçekliklerin dramatik şekilde algılanmasının önüne geçer. Üslup açık ve anlaşılırdır, çoğunlukla öykülemeci tarz izlenir.

2. Bireysel Duyuş

“Çağ geçicisiydim, doğada İstanbul koparığ;
İnsandım, çingiraktım, kiraz yeliydim;
Etmeyin, bana da aşkolsun mu?
Yahu, aşkolsun, şunca yıl yaşadınız;

Boş bulunup da, metin falan dediğiniz işte bu.”¹⁸

Horozdan Korkan Oğlan'dan itibaren yoğunluğunu artıran dilce kapalılık ve soyutluk, şiirlerin öykülemekten uzaklaşması, içeriğin toplumsal konulardan doğaya, başka insanlardan şairin “ben”i ve bireysel duygulanımları eksenine kaymasıyla birlikte ilerler. Bu başlık altında Eloğlu'nun 1961 sonrası şiirleri ve dergilerde yayımlanan ancak kitaplarına girmemiş kimi şiirleri ve *BYB*'de yer alan yayımlanmamış son çalışmaları incelenecektir.

Anlamın geriye itilerek dilin kendisinin öne çıktığı şiirlerin içeriklerine bakmak, Eloğlu şiirindeki modernist dönüşümün içerikle olan ilişkisini belirlemek bakımından önem taşır. Modern şiirin ölçütlerine de uygun olarak bu şiirlerde öyküleme yok denecek kadar azdır ve söyleyiş çoğunlukla kapalı ve soyut niteliklidir.

“Bıkım” şiirinde yer alan “Hani şu yaşamak yaşamak dediğimiz o soyut ayna!” (*BYB* 331) dizesi yaşam aynasının nesneleri olduğu gibi yansıtmadığını, algı biçimlerine ya da düzeylerine göre değişen görüntüler sunduğunu imler. Bu dize, “Gerçekler düşleşir ancak / Sanatta ve bilimde” (“Paçal”, *BYB* 359) dizesiyle birlikte okunduğunda Eloğlu şiirinin yaşamı ve içindekileri şiirleştirmesinde beliren soyutlaşmayı da işaret eder.

İnsan ve “Herkes” yapıtında toplum kavramına ilişkin saptamalar yapan ve iletişim dilini bir görenek olarak tanımlayan Ortega y Gasset'ye göre “anadil toplumsal olguların en tipik ve saydamıdır. *Herkes* onunla içimize sızar ve içimize yerleşerek her birimizi 'herkesten' biri yapıp çıkar. Anadil, varlığımızın en mahrem yanını toplumsallaştırır ve onun sayesinde her birey [...] bir topluma ait olur” (221). İnsanlar arasında bir anlaşma zemini tesis eden dil, bireyin içindekileri “söz”e

18 “Boş”, *BYB* 474

dökmesi için yeterli değildir. Bu engeli aşmak için kimi zaman yeni sözcükler icat edilir. Eloğlu'nun, bireysel duyuşa yaslanan şiirlerinde —Gasset'nin dil konusundaki zihin açıcı saptamalarının ışığında— sözcükleri alışılmadık bağlamlar içinde, sözlük anlamlarından farklı bir yığın anlam ve çağrışımı yüklenmiş bir şekilde kullanarak yeni bir dil oluşturmaya çalıştığı iddia edilebilir.

2.1. Doğa ve Doğaya Ait Unsurlar

Bu dönem şiirlerinde doğaya ait unsurlar ile —gökyüzü, yeryüzü, deniz, dağ, taş, çiçek, böcek, kuş, balık vb.— çok sık karşılaşılır. Bu şiirlerde doğanın ve doğaya ait unsurların ele alışında çeşitlilik gözlenir, yani doğa sabit bir anlam ve çağrışım alanına işaret etmez. Doğaya ait unsurların olumlandığı, doğaya umut ve iyimserlik gibi olumlu duyguların atfedildiği şiirlerin yanında, doğaya ilişkin bozulmuş-yozlaşmış-sayrı gibi niteliklerin öne çıktığı şiirler de bulunur.

“Eş Doğa” şiiri şairin doğayı ele alışındaki bireyselliği ve akıldışılığı imleyen işaretler taşır: “Us ermez bir kördüğümde / [...] / İnsan varlığıyla donatılmış evrenim / Evet biraz da doğa benim / [...] / Kumruların nabzı hep bende atar / [...] / Doğa bende oluşur ve bence yalnız o var” (BYB 513). Şair doğaya yönelirken bile aslında kendisine, iç dünyasına yönelmektedir. Ancak bu içe dönüş, her şeyi dışarıda bırakan bir inziva hayatı değildir, aksine doğa da şairin içindedir. Şair bir insan olarak doğayla özdeşleşmeye ve onunla “bir” olmaya çalışan bir ruh halinin izlerini dışavurur. “Kumruların nabzı hep bende atar” dizesi bu anlamda ruhsal inceliği, öznenin kendini kumrularla kardeş hatta bundan çok öte bir yakınlıkta gördüğünü

imler gibidir. Doğaya yönelen bu bakış ve yaklaşım, doğa izlekli diğer şiirleri çözümlemeye de ışık tutar.

“Türkiye'nin Adresi” şiirinde doğanın döngüsündeki dönüşüm ve devamlılık ele alınır. Doğa olumlanan bir imgedir bu şiirde:

Liken bezeli bir yörük taş

Kumlaşır da hiçlenmez o doğa yağmasında

Kavrulur sapsarı ayazında temmuzun

Ve kumların yine taş kesilmesi yavaşça (BYB 175)

Bu şiir, diğer pek çok şiirinde olduğu gibi, Eloğlu'nun farklı ve derin bir bakış açısıyla eşyaya ve doğaya ilişkin gerçeküstü algılama biçimini de ele vermektedir. Hareket halinde olması nedeniyle “yörük”leştirdiği yosun kaplı taşın önce ufalanıp kuma, sonra tekrar taşa dönüşmesi döngüsü, doğaya yönelen bilgece bir temaşanın yansımasıdır. Kuru soğuk anlamına gelen ayaz ise, “sapsarı” ve “temmuz” sözcükleriyle bir arada kullanılarak kavurucu bir sıcaklığı imleyen yeni bir ifadeye dönüşür.

“Doğa hep ikircikli” (BYB 361), “körelmiş deniz” (BYB 247), “yerdenbitme gö[k]” (BYB 423) gibi olumsuz ifade ve benzetmelerle olumsuz imajlar yüklenen doğa ile de birçok şiirde karşılaşılır. Doğanın kendisinde oluştuğunu söyleyen şiir öznesinin, bu türden şiirlerde doğayı insanların ya da kendi benliğinin hastalıklarını veya yozlaşmışlığını sergileyecek bir mekanizma olarak kullandığı düşünülebilir.

“Doğayı kınamak da boynumuza borç, çünkü bize çemkirir; / [...] / Gök çöktüğünde yatalak bir doğamsı gördüm” (“Ütü”, BYB 231) dizesinde olumsuzlanan doğa, “Sayrı Doğa” şiirinde hastalıklarla yüklüdür: “Su kel / [...] / Gök mayasıl / [...] / Yer kurdeşen / [...] / Hava kankıran” (BYB 246). Şiir insanın varlığının

sorgulanmasıyla biter: “Biz / Biz de kim”.

“Kulunç” şiirinde geçen “Kuşun tırtıla benzeyişi biyana / İnsan da insanı andırmıyordu / Korktum bu yazdan” (BYB 399) dizeleri doğanın bozuluşunun insanınkiyle koştur bir biçimde ele alındığını daha açık şekilde gösterir. Bu bağlamda bireysel temalara yönelen şiirlerde şairin bilinçaltının doğaya ilişkin unsurlar üzerinden dışavurulduğunu düşünmek mümkündür. “Sakıncasız” şiiri de bu bağlamda düşünülebilir. Şiirde doğaya ait unsurlar acı verici ve yaralayıcı olarak ele alınır. Şiirde —gerçekte olduğunun aksine— kuştüyü yaralar, yel örseler, günüşiği hırpalar ve papatya kokuları ırgalar (BYB 247). Temelde bir aşk şiiri olan bu şiirde doğaya ait unsurların özelliklerinin tam zıttı biçimde ifade edilmesinde, insanın ruh halinin eşyayı ve doğayı algılayış biçimini değiştirmesinin izleri görülür. Aşk acısı çeken birinin bir yaprağın, bir otun rüzgarda salınmasından, güneşin ışımasından yahut bir çiçeğin kokusundan incinebilmesi olağandır.

“Ya /Malaklar” şiirinde ise doğaya ait olumlanan unsurlar (çiçekler, hayvanlar, ağaçlar, bulutlar vb.) ölüme, yok oluşa itilir; örümcekler, kuru ayazlar, kötürüm solucanlar gibi olumsuz imaj ve çağrışımlara sahip unsurlara ise dokunulmaz. Eloğlu'nun geniş botanik, hayvan ve eşya bilgisinin, derin imgelemi ve gözlem gücüyle bulunduğu bu şiirde, “çil horozun ibiğini paslı makasla kesme, güvercinlerin teleğindeki yakamozların dehlenmesi” (BYB 308) gibi kötücül teklifler aslında —tariz yoluyla— doğaya duyulan derin sevgiyi ve ayrıntılı gözlemleri —güvercinlerin kanatlarındaki o renkli ışıltıları (yakamoz) farkedene bakışı—yansıtmaktadır.

Doğaya dair pek çok yeni ve kimi zaman yadırgatıcı imge, benzetme ve ifadelerle doludur Eloğlu şiiri¹⁹:

19 Tabiat unsurlarına yer veren şiirlerin çokluğu, çeşitli duyguları ifade etmek için de doğaya bir eğretilme mekanizması olarak başvurulması Eloğlu'nun aynı zamanda bir ressam olduğu

Yaz, abartılmış karadutlar, ebegümecilerdir belki de;

Ya da zina konmaz bir kuytu selam devedikenlerinde (“Yazık”, *BYB* 338)

Rüzgâr küt, sular pişik (“Seksek”, *BYB* 363)

“Çene” şiirinde geçen “Yazlar basbayağ deli-güllâbici” (*BYB* 340)

benzetmesi, Eloğlu'nun dönüşen şiirindeki dil kullanımına da güzel bir örnektir.

Birbirinden çok uzak kavramlar —akıl hastanelerindeki hasta bakıcısı ve yaz—
bitiştirilerek orijinal çağrışımlar üretilir.

Nesneler arasındaki ilişkiler birbirine geçmiş, neden sonuç ilkesi işlemez
olmuştur kimi şiirlerde. Bunu dünyayı algılayışta meydana gelen bir kopma ve
gerçeklik düzleminde bir sarsılma olarak okumak mümkündür. İkinci Yeni şiirinde de
sıklıkla kullanılan bu tür sapmalar Eloğlu şiirindeki İkinci Yeni etkisi olarak
düşünülebilir. Şu dizeler doğaya ilişkin unsurların özgül niteliklerinin saptırılmasına
ve birbirleriyle olan ilişkilerinin tersyüz edilmesine örnektir:

Toprağa gömülü şu gök,

Hangi kuşa basamaklaşsın? (“Gömü”, *BYB* 303)

gerçeğini akla getirmektedir. Şairin biyografisinden şiirine bir açılım getirme ya da bir temel
arama, metin merkezli okumayı sorunlu hale getirir de Eloğlu şiirinin bu bağlamda pek çok veri
içerdiği notunu düşmek gerekir. Şiirlerde yer alan “zift mavisi” (*BYB* 150), “tırtıllı bir mavi”,
“kırçıl bahar rengi” (*BYB* 165), “çiğdem laciverdi” (*BYB* 264), “eskil kin yeşili” (*BYB* 440) “güz
yeşili”, “çayırın acı yeşili” (*BYB* 247) gibi benzetme ve ifadeler renk skalasını genişleten bir bakışı
işaret eder. Şiirlerde kendini gösteren, renklere ve renk farklılıklarına ilişkin derin ayrımsama yetisi,
şairin ressamlığı bağlamında düşünülebilir.

“Yontu değil soyutu kil kil yoğuruyorum / Şiirle resimle ve yaşarcasına yorum” (“İkicik”,
BYB 607) ya da “Öküzbaş çividiyle / Bir de resmini yapmalı bunun” (“Üsküdarlama”, *BYB* 457)
dizelerindeki gibi doğrudan resme gönderme yapan ifadelerin yanında “Günlerdir gülleri
inceledim / Dersem yalan / [...] / Dalmışım bir zahmet söyle / Güller mi incelenenecekti” (“Tohum”,
BYB 442) gibi eşyaya ve doğaya ayrı bir dikkatin atfedildiği dizeler de bu bağlamda incelenebilir.
Muhtemelen şair doğaya ve nesnelere ressam gözüyle; onların duruşuna, şekline daha bir dikkat
ederek bakmakta, şiirlerinde resmin duyusunu da kullanmaktadır.

Gül dikene battı mıydı,

Deliresi gelir toprağın.

Marsığı ateşledi miydi su,

Gök uçamaz, son kuş ölene değin. (“Kovgu”, *BYB* 323)

Bir dirhem arıya bin bir çiçek üşüşür (“Ada”, *BYB* 333)

Kuşlar otlarken denizde (“Torunsuz”, *BYB* 449)

-Buradan geçen bir balık gördünüz mü

-Hangi eylülde

-Geçen yaz

-Tüyleri hâlâ uçuşuyor işte (“İs”, *BYB* 461)

Dağda deniz kovalıyorum

Altımda o hayvan gemi

Katırtırnaklarını güden (“Çırak”, *BYB* 465)

Alını morunu bohçalayıp

Saksıdan tüyen çiçek

Yalınayak başıkabak

Denize indi

Bitişikteki kuşlarla (“Zıp”, *BYB* 443)

2.2. “Olumsuz” Duygular ve Ölüm

Bireysel duyuşun öne çıktığı şiirlerde görülen önemli izleklerden biri de olumsuz olarak nitelenebilecek duygular kümesidir. Yalnızlık, karamsarlık, yersiz-yurtsuzluk, umutsuzluk gibi duygular pek çok şiirde kendilerine yer bulur. Özellikle şairin ilk şiirleriyle karşılaştırıldığında yaşam sevincinin, hayatın algılanışına ilişkin coşku ve canlılığının giderek azaldığı iyice belirginleşir. Şairin bütün şiirlerinin toplandığı kitaba *Bu Yalnızlık Benim* adının uygun görülmesi de şiirlere giderek hakim olan karamsar tonu açıklar niteliktedir.

“Hep kar'a, karanlığa çatlamış o küs pencereleri / [...] / Su donar avucunda bir yalnızın” (“Çıt”, *BYB* 161) dizelerinde yalnızlık; soğuk, karanlık, kar ve donmak sözcükleriyle birleşerek yoğun bir atmosfer oluşturur.

“Ve Temmuz geldi gelecek diye bir söylenti var / Ve Temmuz apansız geliverecek bumbuz / Hele bir gözatın yalnızlığına / Gece yağıyor güpegündüz” (“Çisenti”, *BYB* 226) dizeleri de benzer şekilde yaşamı algılayıştaki karamsarlık ve yalnızlığı imler. Temmuz ayı soğuktur ve gündüzler geceleşmiştir. Yalnızlık, doğanın unsurlarıyla, buz (soğuk) ve gece (karanlık) ile duyurulur.

Yalnızlık, kimi şiirlerde ise “hapsolmaya” evrilir. Örneğin, “Ve küt diye iniyor göz kepengi yani kuzguncuk” (“Kuzguncuk”, *BYB* 165) dizesi şiir kişinin hapsolmuşluğunu anlatır. “Çilingir” şiirinde de şiir öznesinin kapıları kilitlenmiş, çıkış yolları kapatılmış evinde mahpus kalmışlığı “Kırın omuzlayıp; / İçerde ben varım” (*BYB* 228) ifadeleriyle duyurulur. Bu dizeler de çok yoğun bir yalnızlığı imler.

Dış dünyadan kopma, toplumdan uzaklaşma gibi kavramların çağrıştırıldığı

bu şiirlerin yanında “Soy” şiiri, yalnızlığı daha somut bir gerçeklik olan ailenin parçalanmışlığı ve baba-evlat ilişkisi çerçevesinde ele alır: “Dün oğlumla rastlaştık / O süt alıyordu ben rakı / Bir üst sokakta oturuyormuş / İyi iyi / Saçları mı dökülüymüş ne / Bakkal kalabalıktı” (*BYB* 462).

“Giz” şiirinde insanı “boğum boğum gıdıkla[yan]” (*BYB* 213) bir şey olarak tarif edilir yalnızlık. Hemen her zaman istenmeyen bir durum olsa da, yalnızlığa ihtiyaç duyulduğu da olur: “El-ayak çekilince ortalıktan / Adamboyu sızımızı / Boca ettik oracığa” (“Arkış”, *BYB* 409).

“Kimin yoluk bir uzunhavası varsa ve / O bilir o yorumlar nicelmiş yalnızlıkları / [...] / Kimi bir Robensonluğa varır kimisi yolda ölür” (“Ürkü”, *BYB* 251) dizelerinde —Robinson Crusoe’ya göndermeyle— Robenson’laşmak, yani yalnızlığın ağır yükünün altından kalkabilmek, ölümün ertelenmesidir bir bakıma. Karamsar bakış, hayatı yalnızlık ve ölüm ikiliği olarak duyurur; üçüncü bir seçenek yok gibidir.

“Çeçen” şiirinde ise yalnızlık, doğaya ilişkin bozulmuşluğu, çürümüşlüğü ifade eden sözcüklerle bir arada ele alınır. “Niye olmazmış – hele şuncacıkta-çala/kalem yalnızlık? / Küf tortu pas ve leş yapayalnız değiller mi?” (*BYB* 311).

Olumsuz duygulardan biri olarak ele alınabilecek umutsuzluk, şiirlerde yalnızlık kadar yer tutmaz. Eşyaya yabancılaşma ve yalnızlık şiir öznesinin içindeki umudu tümüyle söndürmeye yetmemiş gibidir. Ancak yine de umutsuzluğun yer aldığı şiirlere şu örnek verilebilir:

Yinelerin yinesinde yinecen öksürük...

Savaşı öyle bilirdik, barış da bombok!

[...]

Ve gömütler mızrağı acun! (“Şu”, *BYB* 303)

Bu dizelerde hastalık ve karanlığa ilişkin düşünceler öne çıkar. Dünyanın bir mezarlıklar mekanı olarak görülmesi, yaşamaya yönelik umutsuz bakışın yansıması olarak okunabilir.

“Seyrek” şiiri ise umutsuzluğun Eloğluca bir tarifi gibidir. Güzel günlerin gelmeyeceğine ilişkin bir umut yitimidir söz konusu edilen. Rakı, cıgara ve şiirle ancak bir avuntu sağlanabilir.

Gün mün çalınmaz gayrı felekten

Herkes kendi dizidibinde

Rakılar cıgaralar içerekten

Bir şiir olsa da ezberlesek (BYB 418)

“Ağustos da Gidiverdi” şiirinde ise şiirlerde olumlanan ve sevilen yaz aylarının bitişi karamsar duygular uyandırır: “Ödlek seviler kurgusu piç muştularıyla / Evet, o da... / Gidiverdi;” (BYB 302).

Karamsar duyguların en güzel ifadelerinden biri de “Yaza hiç uğramadan bu ikinci güz” (“Nesine”, BYB 427) dizesidir. Yaz mevsiminin Eloğlu şiirinde özel bir yeri vardır. Güzel ve iyi şeyler bir ucundan yaz mevsimiyle, özellikle de Haziran ayıyla ilişkilendirilir. Bu bağlamda iki güzün üstüste yaşanması bir yaz aşığı için katlanılmazdır. “Tancıl” şiiri de benzer duyguları dillendirilir. Şiirde sabah öten horozun hangi sabahı muştuladığı sorgulanır çünkü süregiden şey bitip tükenmez bir gece ve karanlıktır. Bu nedenle günün tüm vakitleri yatsılaşmıştır: “Boyna yatsı pışpışlıyoruz” (BYB 358).

“Çiğ Çiğ” şiirinde arasöz niteliğinde yer alan ve kişinin yersiz yurtsuzluğunu imleyen “-Benim ne evim olur ne pervazım, ama kimin olmuş ki hoş-” (BYB 164) dizesi de yalnızlığın ve kimsesizliğin bir ifadesidir. Benzer hisler “Türkiye'nin Adresi” şiirinde yer alan şu dizelerde de ortaya çıkar: “Bunca yol yorgununa bir

uzanımlık yer bile yok / Ama nice Yunus'ların mezarı kaç dağda birden” (BYB 174).

Şair Türkiye'de birden fazla yerde makamı olan şair-mutasavvıf Yunus Emre ile kendi durumunu karşılaştırır.

Ölüm, varlık-yokluk gibi insanın en temel meselesi de şiirlerde ele alınır.

“Bir dörköşe şey türedi hiçbir açısında yoğuz / Kesip biçiyoruz o hiçliği, eldevar hiçlik” (“Açı”, BYB 264) dizelerinde hayatın anlamsızlığı ve hiçlik sorunsallaştırılırken, “Doğacıl” şiirinde “Ne otta ne böcekte yaşarım ben / Geberip gidiverince” (256) ölüm de mutlak bir yok oluşu imler.

Ölüm izleğinin görüldüğü şiirlerde, genelde yaşama ilişkin sözcükler göze çarpar. Karşıt anlamlı sözcüklerin bir arada kullanılmasıyla örülür şiirler, ölüm ve yaşam birbirlerinin zıttı olduğu gibi tümleyenidir ne de olsa. “Ne yaşasın niye yaşasın nasıl yaşasın / Sımsıcak ama kansırık ölüm” (“Süt Çalığı”, BYB 352), “Ölesiye yaşarken can çekişirliğimize kulak kabarttınız mı hiç?” (“Ç”, BYB 274) dizeleri bu durumu örnekler. “Uykuluk” şiirinde ise ölüm, yine yaşamaya dair bir sözcük olan “besin” ile özdeşleştirilir: “Tek besinim, / Ölüm tütsüsü...” (BYB 295).

“Açı” (BYB 264) şiirinde “damat tıraşlı” olarak nitelenen ölüm, “Ölesiye” şiirinde bir bakıma olumlanır: “Varoluş gücü yitti miydi / Hey gidi / Ölmek kadar yaşanası ne var” (265). “Kireç Kaymağı” şiirinde de benzer bir duyuş, bu kez ölümün olumlanması yerine yaşamın olumsuzlanması olarak ifade bulur: “Hadi bana eyvallah / Yaşam denen asalak” (BYB 377). Ölüm, yaşam anlamsızlaştıkça anlam kazanır.²⁰

20 Alıntılanan şiirlerin dışında ölüme değinen veya ölüm izleği etrafında şekillenen şiirlere şu örnekler verilebilir: “11 Mart 1976” (BYB 306), “47 20 06 / 40 68 86” (BYB 313-314), “Yumru” (BYB 366), “Kın” (BYB 372), “Arpacık” (376), “Avlu” (BYB 403), “Huy” (BYB 423), “Köz” (BYB 445).

2.3. Geçmişe Dönüş ve Anılar

Geçmişe dönüş, yaşanmışlıkların bir şekilde kendini hatırlatması, özlem, anılar, zamanın hızla geçişi gibi konular Eloğlu'nun ikinci dönem şiirlerinde yer bulan izleklerdendir. “Yüzyıllar günleş[mekte]” (BYB 613), ömrün geçmiş günleri birbiri üzerine hızla yığılmaktadır. Şiir öznesi “Ah şu köz köz yaşanmışlığın küllü tandırı” (“Alçak Yağmur”, BYB 244) diye nitelediği geçmişini eşelemektedir.

“Baba oldum iki kez, evet, basbayağ baba / Hayret, gençliğime hâlâ doyamıyorum” (“Kolonya'ya Selam Sabah”, BYB 212) dizelerinde apaçık bir geçmiş özlemi, zamanın hızla geçişi dillendirilirken şiirin devamında “Bir de avucumu açıyorum binlerce camkırığı / Hangi tırnağımı sökeyim öncelikle ben olmak için” dizeleriyle yaşanmış bir hayatın muhasebesinden benlik sorgulamasına geçilir.

Arno Gruen, *Empatinin Yitimi*'nde “[g]eçmişimizi aramak, kendimizi açıklama ve varlığımız için bir anlam bulma çabalarının bir parçasıdır. Bu arayış kendimizi nasıl algıladığımıza, gördüğümüze ve kavradığımıza bağlıdır” (44) der. Eloğlu şiirinde de geçmişe dönmekle ilintili izlekler, kişinin varlığını anlamlandırma çabası olarak okunabilir. Bu bağlamda, “[g]eçmişim helbet yarım, / Ser verip sır vermeyen” (“Kış Bekârı”, BYB 356) dizesinde, “yarım” ve “ağzı sıkı” olarak nitelenen geçmiş, öznenin varlığı için bir anlam bulma çabasının önünü tıkar.

“Huy” şiirinde toplumdan uzaklaşma, kendi içine dönüş, benliğine dalma gibi durumlar sorgulanır; anılara dönmek ve anıların geçtiği yerleri ziyaret etmekle eski hale geri dönülüp dönülemeyeceği irdelenir: “Yine alışır mıyım acaba / Şiire tütüne ve insana” (BYB 388).

“Andaç” şiirinde de geçmişe dönülür ve hatıralar anımsanmaya çalışılır, üstü tortularla kaplıdır geçmiş yaşanmışlıkların: “Rengi atmış / Kül kül kokan / Seyrelmiş yavan / O hurda gülü / Ara ki bulasın / Çürük/çarık sandıklarda / Dibinde kavanozların / Tortulara gömülü” (BYB 425).²¹

3. Aşk-Sevi

“Büyür elbet kirpiklenir sen güzele baka baka
Ben çocuğun aşılanmaz hayli yaban gözleri”²²
“İçtiğim hep aşktı benim, gerisi tortu”²³

Eloğlu şiiri nicelik olarak ele alındığında aşk en çok görülen izlek olarak baş köşeyi tutar. İstanbul da şairin dünyasında özel ve süreklilik arzeden bir öneme ve yere sahiptir. Bu nedenle, aşk ve İstanbul izlekleri —modernist dönüşümün öncesi ve sonrası olarak— iki dönemde de ayrı ayrı ele alınmak yerine Eloğlu'nun tüm şiirlerini kapsayacak şekilde incelendi.

Aşk izleği, şairin 15-17 yaşları arasında yazdığı ilk şiirlerden biri olan “Aşk Şiiri”nden itibaren şiirin gündeminden düşmez:

“Nedîm'di eskiden aşk memleketinin padişahı / Şimdi bizlere kaldı sevdalı söz etmek!” (BYB, 532) dizelerinde özne, “sevdalı söz etmek” mirasının sürdürücüsü olma görevini üstlendiğini bildirir.

21 Alıntılananların dışında geçmişe ve hatıralara yönelen şiirlere şunlar da eklenebilir: “Sevişik” (BYB 374), “Sap Sap” (BYB 463), “Yosunluk” (BYB 418), “Düğüm” (BYB 400).

22 “Avlak”, BYB 199

23 “Aşklama”, BYB 141

“Hız” şiirinde “Aşk mı? o en kesin yasam” (BYB 111) diye tanımlanan aşk, en güzel ifadelerinden birini *Odun*'da yer alan “Lokman Hekimin Sev Dediği” şiirinde bulur. Günlük hayata veya doğa düzenine ilişkin “olağan” edimler/oluşlar şiir öznesinin sevdalanmasına bağlanır. Bu şiirde olduğu gibi, hüsn-i talil (güzel nedene bağlama) sanatının aşkı konu alan şiirlerin pek çoğunda şu veya bu şekilde kullanıldığı görülür:

Isparta bahçesinde güller seni sevdiğim için koncalanıyor

Seni sevdiğim için kilim dokuyorlar Avşar'da (BYB 129)

Sevi, şiirlerin çoğunda düpedüz yaşamın anlamı olarak konumlandırılır, ya da tersten bir bakışla, onsuz hayatın anlamı yoktur. “Bencileyin” şiirinde çiçekler, ilkyaz bulutları gibi doğal güzellikler anılır ancak bunlar sevgili olmadan bir hiçtir: “Ama sen olmasan hiçbiri” (BYB 232).

“Sevi göçüp gitti miydi / Gökyüzü ansızın tüyer tepemizden” (“Sevi”, BYB 240). Sevi hayatın anlamıdır bu şiirde baştan sona. “Aşklama” şiiri de baştan sona bir aşk güzellemesidir. Keçinin oğlağını emzirmesi, ağacın çiçeğe durması, kuşların şakıması hep aşka bağlanır ve aşk ululanır. İnsan da doğanın işleyişinin bir parçası olduğu için durum insan için de aynıdır: “Kişi gönlünü yitirdi mi ne yüzle çıkar sokağa / Yaşamda nesi varsa aşk işte onun adı” (BYB 141).

“Defolup gidesim geliyor / Seni hiçleyebilsem yalnız” (Giz”, BYB 213), karamsarlığın bir ifadesi olarak okunabilir. Ne var ki şairi gitmekten alıkoyan şey aşktır, sevdiğidir. Bunun ötesinde her şey anlamsızlaşmış, şairi yaşadığı yere bağlayan diğer tüm aidiyet bağları kopmuştur. “Hiçleyebilsem” türetmesi de, şairin dilin olanaklarını araştıran tutumunun örneklenmesidir.

“Ortalığa ekmek dittim / Üfledim tabladaki külleri / Sahanları çerçeveleri kurukuruya oğmam / Seni sevmek değil de ne” (“Kankıran”, BYB 448) dizelerinde

ise çok daha açık bir anlatım benimsenmiştir.

“Pekâlâ İstanbul'du işte / [...] / Onu mu arşınladım en çok / Senle mi aşındımdı” (“Törpü”, *BYB* 422) dizelerinde Eloğlu şiirinde saltanat sahibi iki kavram — sevgili ve İstanbul— yanyana getirilir ve karşılaştırılır.

Horozdan Korkan Oğlan'a tarihlendirilen modernist dönüşüm, aşk izlekli şiirler üzerinden incelendiğinde temel farklılaşmanın dilin kapalılaşmasına dayandığı görülür. Anlamın geriye itilmesi, çoğu kez bir hikaye bağlamının parçası olan aşka daha soyut ve lirik bir nitelik kazandırır. İkinci dönemde doğa ve ilişkili unsurların metafor ya da fon olarak çok sık kullanılışı, aşk izleğinin de bu sistem içerisinde ele alınışını artırmıştır.

Örneğin *Düdüklü Tencere*'de yer alan “Kaldırım Mühendisi” şiirinde aşk bir öyküleme bağlamında —şiir öznesi İstanbul'da dolaşmakta ve pek çok konuya ilişkin gözlemlerini aktarmaktadır— ele alınır, anlatım açıktır:

Kabaetime pıçak sokuluyor aşktan ötürü;

Caket pantol kumara gidiyor aşktan ötürü;

Gençliğimi harcıyorum bir çırpıda;

Bu da mı aşktan ötürü?

Dangalak dese biri... (*BYB* 38)

İlk dönemdeki aşk izleğine bir başka örnek olarak, 1950 tarihli, dergilerde yayımlanmış ancak kitaplara girmemiş şu şiir verilebilir: “Yaz zamanı, gökte mavi, dalda çiçek zamanı; / O sevda senin, bu sevda benim zamanı, / Aşkla, şiirle anlatılır / İnsan oğlunun o güzel hâli...” (“Hanım İğnesi”, *BYB* 572). Yaz ve mavi gibi aşk da benzetmesiz, eğretilemesiz, düz ve açık anlamlıdır.

İkinci dönem içerisinde yer alan şiirlerde ise lirik karakterin belirgin şekilde daha baskın olduğu görülür. Dilin, toplumsal yani verili olandan uzaklaşan yapısı bu

kapalılığı sağlar:

Uzak sesin değiverse

En ileze çiçek bile ışıldar (“Noktalı Virgül”, *BYB* 353)

Sevilere batmışım n'olur kurtaran olamasınlığım (“Perende”, *BYB* 603)

Aşksa bu, ben buna varım, günlerim sığı;

Gündüze de kalasın diye sevdim seni geceden (“Eşçil”, *BYB* 137)

Aşk bir anı

Mavi döşeli bir soyut resimde kıpkırmızı köşecik (“Leke”, *BYB* 184)

Sen sızıyor boyna içerimden (“Kavşak”, *BYB* 248)

Sen sızıyor içerimden

Avuçladığım her sevi damlacığında (“Türkü Ölüş”, *BYB* 268)

Şairin ikinci dönemine ait gençlik aşkını ve âşıkların telaşını anlatan “Dörtsemeler” şiiri bu dönemin dilsel özelliklerinin en yoğun şekilde görüldüğü şiirlerden biridir: “Geleceklere sevi tüter gencecikliğin yırtık bacasından / Bir çiloğlan belkilenir elinde soyunuk şimşir çomak / Ve bir hiçkız'la elele koşuşurlar acabasında / O deli bacanın ürküsüz tütüşüne cabadan” (“Dörtsemeler”, *BYB* 224). Prof. Dr. Şerif Ali Bozkaplan, “Metin Eloğlunun Türkçesi” başlıklı bildirisinde Eloğlu'nun Türkçe için yeni ufuklar açtığını söyler ve şairin özgün dil kullanımını örnekleyen bir dizi şiirini inceler. Bu dörtlükteki “[g]encecikliğin yırtık bacası, bir

hiçkız, belkilenmek, deli baca ve *ürküsz tütüş* benzetme ve ifadeleri[nin] Türkçe ve şiir için çok yeni anlatımlar” (586) olduğunu belirtir.

4. İstanbul

“Bir kâğıda kurşunkalemle ne incelik
İstanbul yazıp da heceleme”²⁴

İstanbul da sevi gibi Eloğlu şiirinin bütününe kuşatan bir kavram olarak karşımıza çıkar. İstanbul'un önemi, Eloğlu'nun çeşitli dergilerde yayımlanmış öykülerinin toplandığı derlemeye verilen *İstanbullu* adının verilmesinden de anlaşılabilir. *İstanbullu*'yu yayıma hazırlayan Turgay Anar, Eloğlu'nu bir “İstanbul tiryakisi” olarak tanımlar ve İstanbul'un Eloğlu külliyyatındaki vazgeçilmezliğini şöyle anlatır: “Eloğlu'nun şiirine zenginlik, derinlik, kalıcılık, başka şairlerden şiirini ayıran bir çarpıcılık katan öğelerinden birisi de İstanbul ve İstanbul sevgisidir [...] İstanbul o şiirlerde adeta Metin Eloğlu'nun 'kalıbı, aynası' gibidir” (10). Anlaşıyor ki, İstanbul sadece şiirlerinin değil Eloğlu'nun tüm yapıtlarının yeri doldurulmaz unsurlarındandır. Turgut Uyar da, inceleme kitabı *Bir Şiirden*'de Eloğlu'nu “İstanbul'lu bir şair” olarak tanımlar ve ondaki bu İstanbullu olma durumunu “başlarken, sonuna kadar ve farkında olmayarak” (142) sözleriyle niteler. İstanbul'un Eloğlu şiirlerinin başından sonuna değin bir izlek, öge ya da fon olarak yer alıyor oluşu kolaylıkla çıkarsanabilir ancak Uyar'ın bu bağlamda söylediği “farkında olmayarak” saptaması dikkate değerdir.

24 “Çene”, *BYB* 339

“O bekâr o yalnız günlerinde / Güzel İstanbul'u gezdim dolaştım,” (“Kaldırım Mühendisi”, *BYB* 38). *Düdüklü Tencere*'de yer alan bu şiirde İstanbul, içinde yaşanan ve bir tutkuyla sevilen şehirdir. “Sultan Palamut” şiirindeki “Yahu ben İstanbul'suz edecek adam mıydım” (*BYB* 105) haykırışı da, Eloğlu şiirinde İstanbul'un anlamına ilişkin ipuçları veren ilk şiirlerdendir.

Şiirlere İstanbul sevgisi ve kimi zaman da ona duyulan özlem sinmiştir. Örneğin “Yosunluk” (*BYB* 418) şiirinde özne, kendini İzmir'den İstanbul'a “daradar” attığını söyler. “Gayrı şarapsadım ben, İstanbul'sadım” (“Çılğar”, *BYB* 138); “Hadi git azıcık İstanbul iste / Kosunlar o denizi bir çanağa” (“Yitikçi”, *BYB* 144) dizeleri İstanbul'a ve İstanbullu anılara duyulan özlemi somutlar.

“Beni saran birçok şey var / İstanbul dostlarım yaz günleri” (*BYB* 126) der şiir öznesi “Nedircik Yavrusu” şiirinde, bu dizeden yola çıkarak İstanbul'un şairi saran, belki de hayata bağlayan niteliğinin şiirleri için de geçerli olduğu söylenebilir. Sokaklarında dolaşılan; aşkın, kavganın, türlü sıkıntıların yaşanmasına tanıklık eden şehir, şairin benliğinin de bir parçası haline gelmiş gibidir.

İstanbul, şiirlerde başta Üsküdar olmak üzere pek çok semti ve mahallesiyle yer alır. Üsküdar'ın ve civar semtlerin öne çıkması, şairin Üsküdar'da doğup büyümüş olmasıyla temellendirilebilir. Öyle ki *Önce Kadınlar* (1984) kitabında “Üsküdarlama” başlıklı uzunca bir şiir bulunur. Üsküdar da —İstanbul gibi— mekansal niteliğini aşan bir algıyla ele alınır. Eloğlu şiirinin yaygın bir şekilde kullandığı bir dilsel özellik olan fiilleştirmeyeyle sözcüğün anlam sahası genişletilir. Bu anlam genişlemesini şiirde geçen “Üsküdar kim biliyor musun?” (*BYB* 453) sorusuyla da somutlamak mümkündür.

Eloğlu şiirindeki değişimler tarihsel olarak İstanbul üzerinden incelendiğinde,

İstanbul'un giderek içinde yaşanan bir şehir olmanın ötesine geçen bir karakter kazandığı ve imgeleştığı görülür. “İçin dışın bozela gümeç gözlerin / Güzeldi yeniydi İstanbul'luydu” (“*Odun*”, *BYB* 116) dizesinde sevgilinin gözleri İstanbulludur. “İçin için sözleştik hiç unuttur muyum / İstanbul'dunuz evimdiniz ne güzeldiniz” (Anı, *BYB* 122) dizelerinde ise sevgiliyle İstanbul özdeşleştirilmiş, sevgili İstanbul olmuştur. “Hani İstanbul'u bu evin, hani zurnabalığı” (“Horozdan Korkan Oğlan”, *BYB* 135) İstanbul evin bulunduğu şehir değil, evin bir parçası gibi ele alınır. Ya da “Çaylak” şiirindeki “[...], kıpkıvırcık İstanbul'ları kırp da sen” (*BYB* 162) ifadesinde görüldüğü gibi İstanbul mekansallığın ötesinde algılanır.

Şiirlerde görülen bu değişimler şiirin bir dil sorunu olarak algılanmasına dayandırılabilir. Yalçın Armağan, *İmkânsız Özerklik* kitabında şiirin bir dil sorunu olarak algılanmasının sonuçlarını şöyle değerlendirir:

Şiirin bir dil problemi olarak kavranmasının yarattığı en önemli sonuç, şairin dili, ortak/gündelik dilin dışında başka biçimde kullanmasıdır. Bu sayede şair, dünyayı uzlaşım sal gerçeklik ve dille anlatmak yerine, kendi imgelemindeki haliyle temsil etmenin yolunu açar. Bunun sonucunda şiir dili, gündelik dilin dışında özerk bir niteliğe kavuşur. Bu dil özgöndergesel ve kendi kendine yeterlilik iddiasındadır (89).²⁵

25 Eoğlu şiirinde dilin özgöndergesel bir niteliğe kavuşmasını, yani bu çalışmada savlanan modernist dönüşümü şiirlerdeki “mavi” sözcüğü üzerinden incelemek de mümkündür. Renkler, özellikle de mavi, Eoğlu şiirinde sıkça karşılaşılan unsurlardan biridir. Şairin ressamlığı ile de ilişkilendirilebilecek bu duruma, yani mavinin şiirlerde yoğun bir şekilde kullanılmasına Mehmet Taner de, *Bu Yalnızlık Benim*'in girişinde yer alan yazısında dikkat çeker. “Onun bu kadar çok mavi demiş olduğunu vaktiyle fark etmemiş olmama şaşıra şaşıra” (14) diye ifade eder bu durumu. Mavi, resim-şiir ilişkisi açısından ele alınabilecek bir veri olduğu gibi, maviden, şiirdeki değişimin izlenebileceği bir anahtar kelime olarak da faydalanılabilir. *Düdüklü Tencere*'de yalnızca düz anlamıyla kullanılan sözcüğün, ikinci kitap olan *Sultan Palamut*'ta düz anlamının dışında, imge olarak kullanıldığı örnekler yer alır:

Hayatın mavişliği onlarla vardı (*BYB* 89)

Akşamın kursağında mavinin kıymığı ha (*BYB* 101)

Bu dizelerde görüldüğü gibi “mavi”nin sözcüğünün anlam ve çağrışım alanı genişlemekte, soyutlaşmaktadır. Bu sözcük, şairin giderek kapalılaşan ve soyutlaşan şiir diline koşut olarak, şairin daha sonraki şiirlerinde daha kapalı bir imge-sözcüğe dönüşecektir: “Sedefi elenmiş kurnada bir mavi yeniği” (*BYB* 145), “Başkaları da sökün edip, a yavuklum mavi diye tutturur” (*BYB* 226),

5. İçerikte Modern Durumun Ele Alınması²⁶

“Kargaşalığın biriyim ben

Erken gelmiş geç gitmişliğimle”²⁷

Modernist dönüşümün şiirin dili, üslubu ve temalara etki eden nitelikleri üst başlıklarda ele alınmaya çalışıldı. Ancak modern şiirin kapitalizm, bireycilik, tüketim kültürü, betonlaşma, yabancılaşma gibi olguları ortaya çıkaran bir ortamın ürünü olduğu düşünüldüğünde modern şiiri bir trajedinin ifadesi, modern yaşamın yol açtığı sancı ve bunalımlara işaret eden bir üretim olarak görmek mümkündür. İkinci Yeni şiirinin Modern Türk şiirindeki özgün yeri bir bakıma “modern durum” a işaret ediyor olmasında yatar. Bu açıdan bakıldığında şiirin yüzey yapısında olmasa da derin yapısında modern duruma ilişkin dışavurumların olduğunu varsaymak yanlış olmayacaktır.

Modernitenin doğurduğu sancıyı dile getiren şairlerden biri olan Turgut Uyar'ın “Halbuki korkulacak hiçbir şey yoktu ortalıkta / Her şey naylondandı o kadar”²⁸ dizeleri modernitenin birey yaşantısından neleri götürdüğüne ve yerine neleri ikame etmeye çalıştığına dair imgeler üretir.

“Yine mi tuğ bulamacı mavişe?” (BYB 313), “Tozudu yalnızlıktan o maviş, obur iklim” (BYB 596), “[...] her tütünün en üst yaprağı / Nasıl koparılsa bir mavişliği bozlamak uğruna” (BYB 594). Mavi ya da mavişin olumlanan bir anlama karşılık geldiği açık olsa da belirsiz ve çokanlamlılığa açıktır. “Maviş” şiirinde ise bu sözcük “[...], sağduyuya en Türkçe yanıt..” (BYB 185) olarak tanımlanır.

26 “Bireysel Duyuş” başlığı altında, özellikle doğa-insan ilişkisi bağlamında işaret edilen konular, Eoğlu şiirinde “modern durum” un ele alınması olarak okunabilir.

27 “İbresiz Bir Pusula”, BYB 619

28 Uyar, Turgut. “Geyikli Gece”, *Büyük Saat: Bütün Şiirleri*. İstanbul: YKY: 111.

Şiirin, yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, modern hayatın açmazlarına işaret etmesi modern şiirin kriterlerinden biri sayılmalı mıdır? Fırat Caner, “Turgut Uyar'ın Huzursuzluğu” başlıklı yayımlanmamış doktora tezinde anlamın geriye itilmesi, imge yoğunluğu, vezin, durak ve kafiye gibi biçimsel özelliklerdeki değişmelerin bir şiiri modern kılmaya yetmeyeceğini savunur ve şiirde “[m]odernizmin, yani modern sanatın temel motivasyonu olarak kabul ettiğimiz modernitenin bireyler üzerindeki olumsuz etkileri”nin (54) görülmesi gerektiğini öne sürer. Bu tezde sözü edilen kriter modern şiirin ayırıcı niteliklerinden biri olarak ele alınmamaktadır ancak Eloğlu şiirinde görülen modernist nitelikli dönüşümün (anlamın geriye itilmesi öncülüğünde), içerikte modern durumun ele alınması ile koşut bir gelişim gösterdiği öne sürülebilir.

Eloğlu'nun 1950 sonlarından itibaren yazdığı şiirlerde, ben'in modern yaşamdan kaynaklanan sıkıntı ve sancıları çoğunlukla maddi unsurlar söz konusu edilerek dile getirilmez; bunun yerine şiir kişinin içe —ve doğaya— döndüğü gözlenir.

Yün yumağından niye esirgediler o törpülenmiş iği

Ah makine yokluğunda köseleyi diken çuvaldız

Seni bugünlere saklamak çocukluğumun içeriği (“Beşlik”, *BYB* 598)

Sanki su yalandı un yalandı sen yalandı (“Umu”, *BYB* 157)

Eloğlu'nun *Dizin* (1971) kitabında yer alan “Ben bir şeytantırnağıyım, / Halk uzağı ellerde” (209) epigrafını bu bağlamda, yabancılaşma olgusunun ifadesi olarak okumak mümkündür. Şeytantırnağı, kendi başına olumsuz ve rahatsız edici bir anlama sahipken, bunun üstüne bir de halktan uzaklık eklenir. Toplumdan soyutlanan “ben”, kendini bir nevi yara olarak görür.

SONUÇ

Metin Eloğlu'nun ilk şiirinin yayımlandığı 1943 yılından ölümüne değin süren şiir serüveni, modern Türk şiirinin Garip ve İkinci Yeni akımlarıyla gerçekleştirdiği sıçramaların izlenebildiği bir nitelik taşır. Bu yönüyle modern Türk şiirinin gelişim ve değişimlerini izlemek Eloğlu'nun şiirlerinin incelenmesiyle mümkün olabilmektedir. Garip ve İkinci Yeni'den etkiler taşımakla birlikte ağır basan özgün nitelikleri sebebiyle iki akıma da dahil edilmeyen Eloğlu, Türk şiirinin modernist atılımlar gerçekleştirdiği bu dönemeçlerde kendine özgü bir şiir burcu yaratmayı başarır.

Eloğlu, *Düdüklü Tencere*'den *Horozdan Korkan Oğlan*'a kadar, içinde bulunulan toplumsal koşulların ve şiir ortamına egemen olan Garip akımının etkisinde toplumsal sorunlara ve insanların yaşayışlarına yönelir. Bu şiirlerde mizah ve ironinin yoğun bir şekilde kullanımı ve şairin bıçkın tavrının öne çıktığı görülür. Atasözleri, deyimler, argo, yerel söyleyişlerin yoğunlukla kullanılması, gündelik dile yaslanan bu şiirlerde özgün bir üslubun ortaya çıkmasını sağlar.

Eloğlu ilk şiir kitabının bilinçli bir seçmenin ürünü olduğunu şu cümleyle duyurur: “*Düdüklü Tencere*, 1951'e değin yazdığım şiirlerin kesin, gerçek bir özeti değildir; salt toplumsal içeriği olan şiirlerimi seçtimdi o ilk kitabıma” (BYB 542). Dolayısıyla bu şiirlerde toplumcu gerçekçi bakış ve toplumsal meselelere karşı

eleştirel tutum öne çıkar ve bu bağlamda Garip çizgisinden uzaklaşılır.

Odun'da uçları görünen değişim, *Horozdan Korkan Oğlan* ile Eloğlu şiirini dil ekseninde yoğunlaşan bir şiire taşır. Öykülemeye ağırlık veren şiir tarzından uzaklaşılır ve şiirlerde anlam geri plana itilir. Görülen değişim temelde dil odağında gelişir. Gündelik dilde aktif bir şekilde kullanılmayan eski veya Türkçenin çeşitli ağızlarına ait sözcüklerin sıkça kullanılması, Türkçede varolan sözcük, deyim ya da ifade kalıplarının yeni ve farklı biçimlerde kullanılması, Türkçedeki ek ve takıların yeni sözcükler türetmek için verimli ve alışılmadık şekilde kullanılması bu değişimin dilsel yönünü oluşturur. Bu bağlamda yeni anlam, çağrışım ya da söyleyişler yaratmak için Türkçenin sahip olduğu dilsel olanakların araştırılması yoluyla gösterdiği çaba, Eloğlu'nun modern Türk şiiri içindeki özgün yerini belirleyen en önemli dayanaklardan biridir.

Özellikle dil planında gerçekleşen bu değişim, Eloğlu'nun kimilerince İkinci Yeni akımına dahil edilmesine de neden olmuştur ancak Eloğlu şiiri dilsel plandaki kapalılaşma bağlamında *neologism* çerçevesinde ele alınabilecek sözcük üretim-türetimleri ve yöneldiği halk sözcükleriyle İkinci Yeni çizgisinden ayrılır. Eloğlu bu ayrışmayı, şiirinin Türkçeyi yeniden kurmaya yönelik bir ilkeden hareket ettiğini fakat İkinci Yeni şiirinin “ilkesiz” olduğunu öne sürerek açıklar.

İçerik bağlamında ise bu değişim, başlarda gündelik yaşama, toplumsal meselelere ve sıradan insana odaklanan şiirden; bireysel temalara ağırlık veren bir dönüşüm seyri izler. Eloğlu şiirinde öykülemeci anlatımdan uzaklaşma ve anlamın çeşitli şekillerde geriye itilmesi ile gerçekleşen modernist dönüşüm içerik bağlamında da kendini “içe dönme” ile gösterir. Şiirler bireye, şairin ben'ine yönelir. Toplumsaldan bireysel duyuşa yönelen tema değerleri içeriğin de şiir dilinin modernleşmesine koşut bir değişim gösterdiğini ortaya koyar.

Eloğlu'nun, Füsün Akatlı ile yaptığı söyleşide, bir şairi kitaplarına bölerek incelemeyi olumlamadığı görülür: “kitaplarına bölmek bir şairi, yüzlek yargılara çanak tutar. Hadi yine örnekleyelim: Gerçek Oktay Rifat şiiri *Karga ile Tilki*'de midir, *Perçemli Sokak*'ta mı?” (*İçli Dışlı* 357). Bu bağlamda, Eloğlu şiiri bir bütün olarak düşünüldüğünde, şairin —ilgili bölümde ele alınan— poetika nitelikli yargılarının doğrulandığı görülür. Yani, Eloğlu şiirindeki değişim temelde dil planında gerçekleşir ancak bu, anlamla oynayan, ya da anlamı şiirden kovan bir değişim değildir. Aksine, Eloğlu şiirinde görülen değişim, halk dilinin sözcüklerine yönelerek ve dilin sahip olduğu yaratım imkanları —türetme gibi— üzerine yoğunlaşarak, İkinci Yeni'nin modern Türk şiirine kazandırdığı özerk dil sistemi içinde, yeni bir halk şiiri yaratma çalışması olarak ifade edilebilir.

Eloğlu şiirinin bütünü hakkında söylenebilecek en önemli ortak paydanın dile yani Türkçeye gösterilen büyük bir özen ve sevgi olduğunu söylemek mümkündür. Bu sevgi ve özen şairin öykü, mektup ve diğer yazılarında da belirgindir. Eloğlu şiiri ve diğer eserleri hakkında daha pek çok çalışma yapılmasına ihtiyaç vardır. Şiiri bağlamında özellikle resim-şiir ilişkisinin incelenmesi Eloğlu şiirinin daha derinlikli bir şekilde ele alınmasına katkı sağlayacaktır. Bu çalışmada, resim-şiir bağlamında, renklerin şiirde ele alınışına birkaç örnekte değinilse de bu konu kapsamlı bir çalışmayı beklemektedir. Aynı şekilde, “Eloğlu Türkçesi” tanımlamasını gerekli kılacak kadar özgün ve lezzetli bir dile sahip olan şairin şiirleri ve düzyazı üretimleri hakkında özellikle üsluba yoğunlaşan çalışmalar yapmak Eloğlu'nun Türkçeye katkılarının ve Türk edebiyatındaki yerinin anlaşılması için önemli olacaktır.

KAYNAKÇA

- Ahmet Haşim. “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar”. [Piyâle]. *Bütün Şiirleri*. Haz. Asım Bezirci. İstanbul: Can Yayınları, 1983. 200-215
- Aksan, Doğan. “Şiir Dili”. *Dil ve Edebiyat Dergisi* 2:1 (2005): 1-13.
- Armağan, Yalçın. *İmkânsız Özerklik*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.
- Ay, Behzat. “Metin Eloğlu İle”. *Varlık* 787 (Nisan 1973): 12. Söyleşi
- Aytekin, Arif. “Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Düşünsel, Ekonomik ve Bürokratik Kodları”. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* 30 (Aralık 2013): 313-329.
- Ayvazoğlu, Beşir. “Çiçek ve Renk Adlarına Dair”. Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırma Merkezi, 1998.
- < <http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20DILI/9.php> >
- Barthes, Roland. “Şiirsel Bir Yazı Var Mıdır?”, *Yazının Sıfır Derecesi*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 1989.
- Berk, İlhan. “Akraba Şairler”, *Şairin Toprağı*. İstanbul: Simavi Yayınları, 1992.
- Bezirci, Asım. *Metin Eloğlu, Edip Cansever: İnceleme, Antoloji*. İstanbul: Evrensel Yayınları, 2007. 13-87
- _____. “Ayşemayşe Üstüne Konuşma”. *Yeni Dergi* 5/50 (Kasım 1968): 373-377.

Bozkaplan, Şerif Ali. “Metin Eloğlunun Türkçesi”. Çukurova Üniversitesi Türkoloji

Sempozyumu (20-22 Ekim 2011) Bildirileri

<http://turkoloji.cu.edu.tr/mine_mengi_sempozyum/serif_ali_bozkaplan_metin_eloglunun_turkcesi.pdf>

Caner, Fırat. “Turgut Uyar'ın Huzursuzluğu”. Yayınlanmamış doktora tezi. Ankara:

Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, 2006.

Çelebi, Âsaf Hâlet. “Düdüklü Tencere”. *Türk Sanatı* 29 (Kasım 1954): 7-8.

_____. “Pislik Edebiyatı”. *Büyük Doğu* 10 (Temmuz 1954): 7.

Derleme Sözlüğü (Türkiye Türkçesi Ağzıları Sözlüğü). Türk Dil Kurumu

< www.tdk.gov.tr >

Doğan, Mehmet H. *Yüzyılın Türk Şiiri*, II. Cilt. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.

Eloğlu, Metin. *Bu Yalnızlık Benim / Toplu Şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,

2014.

_____. *İçli Dışlı: Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar*. Haz. Turgay Anar.

İstanbul: YKY, 2010.

_____. *Canım Oğuzcuğum: Oğuz Tansel'e Mektuplar*. İstanbul: Yapı

Kredi Yayınları, 2012.

_____. *İstanbullu*. Haz. Turgay Anar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,

2009.

_____. “On Şaire Dört Soru” (Soruşturma). *Yeditepe* 44 (Ağustos 1961):

5.

_____. “Gene O Mesele”. *Yeditepe* 4 (1 Eylül 1951): 7.

_____. “Metin Eloğlu ile bir Konuşma”. *Yeditepe* 15 (Haziran 1952): 3.

_____. “Divan Şiirinden Payıma Zırnık Düşmemiştir”. (Söyleşi) Fusun

Akatlı. *Gösteri* 12, (Kasım 1981).

_____. “Haykırı”. *Yeditepe* 29 (Kasım 1952). ssy.

Enginün, İnci. *Tanzimat Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2006. 441-444

_____. *Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergah Yayınları, 2013.

Fedai, Özlem. *Garip ve İkinci Yeni Kavşağında Bıçkın Bir Şair: Metin Eloğlu ve Şiiri*. İstanbul: Şule Yayınları, 2011.

Gasset, Ortega. *İnsan ve “Herkes”*. İstanbul: Metis Yayıncılık, 2014.

Giddens, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*. Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.

Gülendam, Ramazan. “Siyaseti Şiirde Yaşamak: Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında Sosyalist Şiir”. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* 5/2 (Spring 2010): 222.

< <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423934707.pdf> >

Halman, Talât Sait. “Şeyh Galib ve Divan Şiirinin Değeri”, *Şeyh Galib Kitabı*. Haz. Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1995.

Hızlan, Doğan. “Benim de Adımda Ğ Var”. (24 Ocak 2016) 10 Ağustos 2016

<<http://www.hurriyet.com.tr>>

İnce, Özdemir. “Metin Eloğlu ya da Bir Deryadıl Bir Deryaneval”, *Hürriyet Gösteri* 119 (Ekim 1990): 20-25.

Jakobson, Roman. “Closing Statement: Linguistics and Poetics”, *Style in Language*.

Edited by T. Sebeok. New York: Wiley, 1960.

Karakoç, Sezai. “Yeni-Gerçekçi Şiir: ‘İkinci Yeni’”, *İkinci Yeni Şiiri: Antoloji-Dosya* (haz. Mehmet H. Doğan). İstanbul: İkaros Yayınları, 2008.

Korkmaz, Ramazan. “Yenileşmenin Tarihî, Sosyo-Kültürel ve Estetik Temelleri”,

- Türk Edebiyatı Tarihi 3*. Ed. Talât Sait Halman. İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- _____. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları (Geliştirilmiş 2. baskı), 2005.
- Köz, Mustafa. “Metin Eloğlu 'Şiiriyet'i”. *Hürriyet Gösteri* 73 (Ocak 1986).
- Kurdakul, Şükran. “Dönemi İçinde Metin Eloğlu”. *Hürriyet Gösteri* 60 (Kasım 1985).
- Nedîm. *Nedîm Divânı*. Haz. Muhsin Macit. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2012.
- Mardin, Şerif. *Türk Modernleşmesi: Makaleler IV*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1991.
- Murray, David (ed.). *Literary Theory and Poetry: Extending the Canon*. London: BT Batsford Ltd., 1989.
- Okay, Orhan. “Galib Dede’nin Dramı”, *Şeyh Galib Kitabı*. Haz. Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Daire Başkanlığı Yayınları, 1995.
- _____. “Tanzimatçılar: Yenileşmenin Öncüleri (1860-1896)”, *Türk Edebiyatı Tarihi 3*. Ed. Talât Sait Halman. İstanbul: TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- _____. *Poetika Dersleri*. Ankara: Hece Yayınları, 2004.
- Orhan Veli. “Garip”, *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- _____. “Denizi Özliyenler İçin”, *Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Özel, İsmet. *Şiir Okuma Kılavuzu*. İstanbul: TİYO Yayıncılık, 2013.
- Özsoy, M. Şeref. “Şairlerin Düellosu”, *Kanık’sadığım Biri Orhan Veli*. İstanbul: Ayna Yayınevi, 2001.

- Rifat, Mehmet. *Gösterge Avcıları*. İstanbul: Om Yayınevi, 2000.
- Salihoğlu, Mehmet. “Metin Eloğlu ve Şiiri”. *Türk Dili* 294 (Mart 1976).
- Sarıkaya, Orhan. “Metin Eloğlu’nun Şiirlerinde Toplumsaldan Bireysele Geçiş”.
Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi 29, 2014.
- Sazyek, Hakan. “Garipçiler ve Yahya Kemal Beyatlı”. *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999.
- Sözer, Ahmet Necdet. *Modern Türk Şiiri: Yönelimler, Tanıklıklar, Örnekler*.
İstanbul: Broy Yayınevi, 1993.
- Süreya, Cemal. “Folklor Şiire Düşman”, *Folklor Şiire Düşman*. İstanbul: Can Yayınları, 1992. 23
- _____. “Şairin Hayatı Şiire Dahil”, *Folklor Şiire Düşman*. İstanbul: Can Yayınları, 1992. 61-64
- _____. *Günler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.
- Şaguj, İlker. *Metin Eloğlu Sözlüğü*. İstanbul: 160. Kilometre Yayınları, 2015.
- Uyar, Turgut. “Metin Eloğlu”, *Bir Şiirden: İnceleme*. İstanbul: Ada Yayınları, 1983.
- _____. “Geyikli Gece”, *Büyük Saat: Bütün Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Williams, Raymond. *The Politics of Modernism*. London [England]; New York: Verso, 1989. (Dijital basımı 2010)
- Yahya Kemal (Beyatlı). “Şiir Okumaya Dair”, *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2008.

EKLER

Ek 1

Âheste çek kürekleri, mehtâb uyanmasın,
Bir âlem-i hayâle dalan âb uyanmasın.

Ağuş-ı nev-bahârda hâbîdedir cihân;
Sürsün sabâh-ı haşre kadar, hâb uyanmasın.

Dursun bu mûsikî-i semâvî içinde sâz,
Leyl-i tarâbda bir dahî mızrâb uyanmasın.

Ey gül, sükûtâ varmayı emreyle bülbüle,
Gülşende mest ü zevk olan ahbâb uyanmasın.

Değmez Kemâl, uyanmaya ikmâl-i ömr için,
Varsın bu uykudan dil-i bîtâb uyanmasın. (Yahya Kemal)

Haykırı

Yavaş asıl küreklere dapduru gelmesin ay ışığı;
Bir düşe kapılanan su dapduru gelmesin..

İlkyazın kucağına kaykılmış acun;

Kıyamet kopana dek ko kestiredursun!

Bu gökçe cümbüş içinde kıpırdamasın çalgı;

Şu tantanalı gecede mızrap zimbırdamasın..

Yosma çiçek! İnce kuşa ver zılgıtı, suspus olsun;

Eş dost hazır sızmışken bırak ayılmasınlar..

A Kemâl, uyanıp da yaşasan ne olacak yani?

Yüreğin içi geçmiş; dürtme bari, uyanmasın! (Metin Eloğlu'nun “çevirisi”)

ÖZGEÇMİŞ

Asude Erdoğan 1990 yılında Malatya’da doğdu. Orta öğrenimini Muş Anadolu Öğretmen Lisesinde tamamladı. 2008 yılında Türkiye 38'incisi olarak kazandığı Boğaziçi Üniversitesi İngilizce Öğretmenliği bölümünden 2012’de “Yüksek Onur” derecesiyle mezun oldu. Daha sonra Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı bölümünde yüksek lisans çalışmalarına başladı.